

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**“NOS SIGUEN PEGANDO ABAJO”**

**O EL ROCK COMO FENÓMENO DE RESISTENCIA:**

**Narrador metadieético, censura y lo cinematográfico en las canciones de Charly García, en el contexto de la última dictadura militar en Argentina**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE MAGISTER EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**AUTOR**

**MARIO GONZALO BENAVENTE SECCO**

**ASESORA**

**LUZ VICTORIA GUERRERO PEIRANO**

**LIMA, PERÚ**

**2018**

## RESUMEN

La siguiente tesis explora la evolución que se presenta en las letras de las canciones del músico argentino Charly García, entre los años 1974 y 1984 (antes, durante y después de la última dictadura militar de su país, conocida también como “Proceso de Reorganización Nacional”). Atravesando su participación en las bandas Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán, así como los inicios de su carrera solista, este estudio pretende identificar y explorar las estrategias narrativas que, desde lo literario, se hacen presentes a lo largo de la obra de García, priorizando el análisis sobre el uso del narrador metadieético en primera persona, el mismo que utiliza Charly para plasmar una visión particular sobre la responsabilidad que tiene el artista frente a una sociedad convulsionada de la que también es parte. Asimismo, ahondaremos en el uso de referencias cinematográficas como estrategia para hablar del rol que tiene el arte en relación a (d)enunciar los atropellos que se ejecutan desde el poder, evadiendo los mecanismos de censura que la dictadura sistematizó.

**Palabras clave:** Charly García, rock argentino, dictadura militar, Proceso de Reorganización Nacional, Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros, narrador metadieético, desapariciones forzadas, violencia política, letras de canciones.

*If I told you what our music is really about  
we'd probably all get arrested.*

BOB DYLAN



## INTRODUCCIÓN

Carlos Alberto García Lange (Buenos Aires, 1951), más conocido como Charly García, es, sin duda alguna, uno de los músicos más prolíficos, reconocidos e influyentes de la música rock en Latinoamérica, tras casi medio siglo ininterrumpido de carrera. Sin embargo, y pese a la enorme popularidad de la que goza su música, el contenido de sus letras (como construcción de una obra literaria que logró trascender el yo poético para articular un discurso nacional frente a la dictadura militar de su país), no ha sido suficientemente estudiado. En este sentido, la presente investigación tiene como objetivo profundizar en el análisis literario de las canciones compuestas por el músico argentino durante el período en que su país experimentó el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, nombre con el que se autodenominó la dictadura militar que gobernó Argentina en el período histórico que se inició con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 (en el que se derrocó a la presidenta María Estela “Isabelita” Martínez de Perón) y finalizó el 10 de diciembre de 1983, día en que asumió la presidencia Raúl Alfonsín, elegido por voto popular. En este contexto, analizaremos un grupo de canciones compuestas por García (antes de la dictadura, durante esta y después de la misma) en función de dos líneas centrales que enunciamos a manera de hipótesis: por un lado, el uso recurrente del narrador metadieгético (según la terminología de Gérard Genette) en correlación con la conciencia de la voz poética sobre el rol —y la responsabilidad— que el artista mismo tiene frente a la realidad que observa, y, por otro lado, analizaremos la evolución en las estrategias narrativas que utiliza el autor para evadir la censura, las mismas que derivan en complejos ejercicios de deconstrucción del lenguaje o, como en el caso analizaremos con mayor detalle (el de los juegos semánticos con términos vinculados al cine), con transformaciones del valor de esos mismos significantes a lo largo del tiempo.

Con este fin, recurriremos a 21 canciones editadas entre los años 1974 y 1984, incluidas en 10 discos que comprenden el último álbum de estudio de Sui Generis (“Pequeñas anécdotas de las instituciones”), los dos discos de La Máquina de Hacer Pájaros (“La Máquina de Hacer Pájaros” y “Películas”), los cuatro álbumes en estudio de Serú Girán (“Serú Girán”, “La Grasa de las Capitales”, “Bicicleta” y “Peperina”) y los tres primeros discos de Charly en su faceta solista (“Yendo de la Cama al Living”, “Clics Modernos” y “Piano Bar”). El análisis de estos discos nos permitirá establecer un marco temporal en el que identificaremos las estrategias narrativas de García antes de la dictadura y cómo estas se transforman en respuesta a los mecanismos de censura que el nuevo orden estableció. Asimismo, nos permitirá notar cómo la vuelta a las formas de la democracia marcó también una inflexión en la manera en que el autor

alude de manera más directa a los conflictos sociales que antes se mantenían ocultos en sus canciones.

Finalmente, hemos organizado la investigación de la siguiente manera: En el primer capítulo, abordaremos el contexto en el que surge y se desarrolla la obra de García, en el marco del rock y los movimientos de resistencia de la segunda mitad del siglo XX. En el segundo capítulo, analizaremos el tipo de narrador que utiliza García en sus canciones, favoreciendo el uso del narrador homodiegético que describe Genette y, en muchos casos, incorporando de manera directa el narrador metadieético. En el tercer y último capítulo, desarrollaremos los vínculos temáticos de las canciones de García con el universo del cine, del que se vale el autor para diseñar múltiples significantes que serán esenciales (y que evolucionarán con el tiempo) a lo largo de su obra. Creemos que estas aproximaciones a “lo cinematográfico” permitieron a García reflexionar sobre su propio oficio (teniendo al cine como símil de la música) y van de la mano con el tipo de narrador que utiliza (una suerte de testigo que muestra similitudes con la cámara de cine a la que muchas veces el mismo Charly alude).

Consideramos esencial abordar las canciones de García con este enfoque por lo poco estudiada que han sido su obra desde lo literario, donde las escasas (pero logradas) aproximaciones que se han realizado hasta la fecha se han ocupado únicamente del uso de las alegorías en el interior de sus letras.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO 1: El rock argentino y la dictadura (1976-1983).....	7
1.1. Definiciones y cronología.....	7
1.2. Los mecanismos de la censura.....	15
1.3. Charly García y la censura.....	22
CAPÍTULO 2. El narrador metadieético (y el mensaje busca transmitir).....	31
2.1. Características del narrador.....	31
2.2. El narrador en el disfraz... ..	36
2.3. Serú Girán (o cuando las palabras se disfrazan) .....	40
2.4. La cultura de masas contraataca .....	43
2.5. Charly en el país de las alegorías.....	48
2.5. Yendo de la dictadura a la libertad... ..	51
CAPÍTULO 3. Lo cinematográfico como universo de significación .....	62
3.1. El cine como víctima.....	62
3.2. El cine como (una engañosa) ilusión.....	66
3.3. El cine como (reflejo de la) realidad.....	73

CONCLUSIONES .....	76
BIBLIOGRAFÍA... ..	78
LISTA DE FIGURAS .....	86



## CAPÍTULO 1

### EL ROCK ARGENTINO Y LA DICTADURA MILITAR (1976-1983)

#### 1.1 DEFINICIONES Y CRONOLOGÍA

Desde sus inicios, en países como Estados Unidos e Inglaterra, el rock<sup>1</sup> se configuró como un ritmo que representaba la efervescencia del espíritu joven, el mismo que, por primera vez, se rebelaba de manera pública y colectiva frente a la disciplina que imponían las instituciones que ostentaban el poder formal y la ruta de vida que diseñaban los padres. El siglo XX comenzaba a vivir su segunda mitad y el rock se constituyó como la banda sonora por excelencia de la denominada “contracultura”<sup>2</sup>; sin embargo, pese al tiempo transcurrido desde esta primera edad, las rutas de su estudio académico —desde el presente y particularmente en América Latina—, están abiertas aún para ser recorridas. Para comenzar, debemos apuntar que, desde sus orígenes —marcados por aquellas derivaciones primarias del blues, exploradas por las poblaciones afrodescendientes que rodeaban el delta del río Mississippi—, el rock estuvo íntimamente vinculado con el plano de la protesta y la reivindicación de grupos sociales marginados o invisibilizados por acción de aquellos que ostentaban el poder. También es cierto que, tras su rápida apropiación por parte de la juventud blanca y mayoritaria en la década de los cincuenta, el rock se hace visible al mundo entero a través de los medios de comunicación, comenzando a formar parte de la cultura de masas.<sup>3</sup> Se trata, entonces, de un fenómeno que va más allá de sus características musicales puramente formales, constituyéndose como una subcultura que surge desde la urbe y amplifica su resonancia a través de los medios de comunicación disponibles para su difusión. Desde esta lógica, la posibilidad de replicarse,

---

<sup>1</sup> El diccionario de la Real Academia Española define al *rock* (o *rocanrol*) como un «género musical de ritmo muy acentuado, derivado de la mezcla de diversos estilos del folclore estadounidense, y popularizado desde la década de 1950» (2001. Recuperado de: <http://dle.rae.es>).

<sup>2</sup> Al respecto, Diego Madoery afirma que «es necesario redefinir el rasgo contracultural del rock, manifestado sin discusiones desde sus orígenes. En todo caso, el gran mérito del rock fue construirse como contestatario y rebelde frente a una sociedad que no lo comprendía, utilizando los medios masivos y la industria de la cultura» (2010: 3-4). Para Beatriz Sarlo, por otro lado, «el rock cumplió uno de sus destinos posibles: ha dejado de ser un programa para convertirse en un estilo. La expansión tardía del rock en la cultura juvenil menos rebelde acompaña el reciclaje de mitos románticos, satánicos, excepcionalistas. Como estilo, el mercado recurre a él, saquea a sus padres fundadores, subraya lo que en ellos había de música pop. Este movimiento de asimilación no es, por lo demás, nuevo: está inscripto como una forma de circulación desde sus comienzos» (1994 citada en Kulart Ares 2007: 148-149).

<sup>3</sup> Sobre este punto, Keightley señala que «el rock puede enfundarse la indumentaria subcultural, identificarse con las minorías marginadas, promover posiciones políticas contraculturales e incomodar a las nociones más refinadas de la propiedad, pero desde su origen ha sido un fenómeno masivo de gran escala organizado industrialmente, que recurre a los medios de comunicación y opera desde el centro neurálgico de la sociedad» (2006: 176).

multiplicarse y modificarse constituye una naturaleza propia de reacción en cadena que determina, a su vez, comportamientos de permanente ruptura.<sup>4</sup>

El rock, por su particular constitución, se vale de la inestabilidad (esencialmente social) para lograr su desarrollo y expandirse, lo que explica su facilidad para aglutinar caminos estilísticos diversos e incluir nuevas miradas de creadores y creadoras que surgirán en diferentes lugares del mundo.<sup>5</sup> Este desarrollo, sin embargo, exige la generación de mecanismos que permitan, por un lado, la inclusión de lo nuevo y, por otro, el señalamiento de sus rasgos de apropiación y de lo disruptivo como las razones de ser mismas de este nuevo modelo musical. El rock argentino, por su parte, si bien presenta sus propias características y complejidades,<sup>6</sup> no es ajeno a estos requerimientos multidimensionales en cuanto a su evolución. En la década de los sesentas, en Argentina como en otros países, el baile pasa a un segundo plano, cediendo el espacio central a la incorporación de nuevos discursos de orden social, potenciando así el rol fundamental que comenzará a tener el mensaje al interior de las canciones. Esto dio pie a una experimentación que no se situaba ya únicamente en lo estrictamente musical, sino también en lo lírico y en el discurso que se articulaba a partir de las letras que se entonaban. El lenguaje oral —la cualidad poética de la música— pasó así a tener una importancia mayor y se convirtió en el elemento de cohesión por excelencia para hermanar las diferentes manifestaciones musicales (géneros) que terminaron por conformar la escena rock en Argentina,<sup>7</sup> en oposición a la escucha

---

<sup>4</sup> Lawrence Grossberg, en su libro *We gotta get out of this place*, establece que «el rock escapa a su centro, produce nuevas posibilidades, nuevos centros. Su existencia depende de cierta inestabilidad. El rock debe cambiar para sobrevivir» (1992: 208-209).

<sup>5</sup> Madoery afirma: «Es posible argumentar que la construcción del mundo de rock se consolidó reordenando esta diversidad a partir de dos grandes líneas estilísticas en continua tensión entre ellas: el rock progresivo y el rock que construirá su tradición de las fuentes del rhythm and blues y el blues que podríamos denominar como “tradicional”. El rock progresivo, como su nombre lo indica, surge a partir de una especial valoración por la innovación y la exploración fundada en supuestos artísticos de la modernidad: la originalidad, la resistencia a las normas y la cotidianeidad, entre otros. Los estilos se fueron renovando disco a disco hasta los últimos años de la década del 70 en grupos como La Máquina de Hacer Pájaros, Crucis, Serú Girán, Invisible, entre otros, instalando un recurso que caracterizará al rock hasta la actualidad: una constante dinámica apropiadora. En ese momento, dos mundos musicales comenzaron a tener un amplio reconocimiento por los escuchas y músicos de rock de aquella época: la música académica (barroca, clásica, romántica) y el jazz. De estas apropiaciones surge la progresividad del rock. Entonces, el rock es música para escuchar (y no para bailar, como su padre o abuelo *rock and roll*), complejiza la audición mediante búsquedas polimétricas, armónicas y formales y los músicos interpretan con mayor virtuosismo» (2010: 4).

<sup>6</sup> En palabras de Secul Giusti, «el rock argentino es un fenómeno cultural complejo que representa un compendio de experiencias que exceden lo meramente musical y lírico. Desde sus inicios ha funcionado como un vehículo contracultural de identificación juvenil que se muestra rebelde, se entiende contestatario y que sienta sus bases en la provocación y en la trasgresión. Fundamentalmente, el rock produce y provoca enlaces desde el terreno de la cultura, activando identidades y cosmovisiones para lidiar contra los convencionalismos» (2016: 5).

<sup>7</sup> Otra afirmación de Secul Giusti respecto a la evolución del rock en Argentina es que «hacia la década del cincuenta, resulta posible encontrar una fusión entre la cultura rock y la concepción del baile a partir de una noción de rebeldía y desobediencia. No obstante, en la década del sesenta el rock comenzó a

de otros ritmos de la época que en muchos casos privilegiaban la cadencia rítmica sobre el mensaje; sin embargo, establecer una única relación letras/contenidos en las canciones de rock puede traducirse, en algunos casos, como una solución algo simplista, en la medida que no se tomen en cuenta otros patrones anexos que hayan contribuido también a la generación de nuevas identidades.<sup>8</sup> En este sentido, si bien el estudio que realizaremos en la presente tesis centrará su atención en las letras de las canciones (por tratarse de una investigación que busca abordar específicamente lo literario), no pasaremos por alto ciertas dimensiones que confluyen en paralelo, como el análisis semiótico de las portadas de los discos y algunos datos sobre lo performático en García, para apoyar algunas de nuestras observaciones, sobre todo cuando ingresemos directamente al período en que la censura impedirá “decir” aquello que los músicos pretenden comunicar.

Volviendo a las letras, las canciones de rock —en oposición a otros géneros musicales— tienen la particularidad de construir una identidad que emerge en función de los valores propios de la juventud y, asimismo, de trascender a creadores y consumidores, convirtiéndose luego en un fenómeno social por sí mismo.<sup>9</sup> Siguiendo en esta línea, el rock argentino define un universo propio no a partir de lo propiamente musical —o por las eventuales similitudes rítmicas entre las partes (las canciones y repertorios) que lo

---

generar mensajes y búsquedas experimentales en sus letras, desplazando así al concepto baile-entretenimiento que había logrado cultivar en otros tiempos. Es en este contexto que nació, tomó forma y se reprodujo el rock argentino» (2013: 4).

<sup>8</sup> Camila Juárez afirma que «tradicionalmente se ha comprendido al rock como un fenómeno amplio que excede los límites planteados por un género musical, al ser entendido, fundamentalmente, en términos identitarios o en relación a coyunturas político-sociales» (2007: 13-15). La misma Juárez acude a Pablo Alabarces (2005) para definir el rock como un fenómeno en torno al cual los jóvenes construyen una identidad e inextricablemente vinculado a la dimensión musical. Entrando ya al caso específico del rock argentino, Pablo Vila (1987a) considera que este constituye un fenómeno de fusión, compuesto por géneros diversos, claramente delimitados entre unos y otros. Siguiendo con Vila, este fenómeno se construye en función de la diferencia entre la emisión y la recepción. De esta manera, un músico puede recurrir en sus composiciones a distintos géneros, como «el rock and roll de la década del 50, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, jazz-rock, la new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música clásica, el folk norteamericano, el heavy metal, la canción de protesta, la bossa nova..., el tango y el folklore» (24), y, aún en ese caso, el oyente decodificará la sumatoria de ritmos como si se tratara de un solo género: el rock argentino (o, como ellos lo denominan, “rock nacional”).

<sup>9</sup> Continuando con Juárez, podemos ahondar un poco más en las particularidades del rock argentino como vehículo para la construcción de identidades en términos sociales y de juventud, durante el período histórico que abordaremos: «Este carácter social-identitario vuelve a ser planteado por Vila (1995) al subrayar que la influencia del Proceso Militar en la Argentina fue significativa para el desarrollo de esta música, ya que dicha coyuntura favoreció a fines de la década del setenta la constitución de una fuerte identidad juvenil. Su conclusión es que la construcción del rock en la Argentina se produjo sobre la base de la lucha por el sentido de ser joven» (2007: 15). En términos sociológicos, entonces, el rock no es solamente un género musical, sino también un fenómeno social que establece un sentido de pertenencia a los distintos actores sociales que participan del proceso. En este sentido, Pablo Vila afirma que los discursos sobre la autenticidad y los aspectos ideológicos-identitarios «son la base para la definición del género y nos permite entender, en general, por qué una canción es definida como rock nacional» (1989a: 8-9).

constituyen—, sino a través de una identidad que establece sus vasos comunicantes en el terreno de lo ideológico, oponiéndose —en un acto de rebeldía propiamente juvenil— a estilos de vida y vínculos sociales tradicionales, en abierto desafío a las normas de conducta convencionales.<sup>10</sup> En el caso de Argentina, estas tensiones responden a particularidades de corte social y político que debemos tomar en cuenta, en la medida que la aparición e inmediato estallido del rock en ese país, como fenómeno de masas juveniles, se da también al interior de un contexto de libertades recortadas por una dictadura militar (no la que será central en el presente estudio, sino una anterior) que se instaura en el poder el 28 de junio de 1966, bajo la autodenominación de “Revolución Argentina”. Este proceso dictatorial se prolonga hasta 1972 y determina un primer giro fundamental en el nacimiento del rock en ese país, acercando sus orígenes a cierto espíritu de resistencia, no necesariamente porque las letras de rock argentinas del período presenten un contenido evidente de este tipo, pero sí por la represión que sufrían los jóvenes por parte del Estado y la cercanía de esos mismos grupos atacados al consumo del rock anglosajón, que presentaba, por cierto, claras alusiones a la búsqueda de libertades.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Volviendo a Secul Giusti —quien se encuentra lejano a la idea de postular al rock argentino como un verdadero bastión de la resistencia contra la dictadura de Videla—, resulta útil revisar la definición que el autor elabora en el interior de sus *Apuntes críticos a favor de la disidencia del rock argentino durante la última dictadura cívico militar*: «El rock es un fenómeno cultural complejo que representa todo un compendio de experiencias que exceden lo meramente musical y lírico. Es una práctica de orientación contracultural y de identificación juvenil que se muestra rebelde, se entiende contestataria y que sienta sus bases en la provocación y en la trasgresión. Fundamentalmente, el rock se opone a las formas culturales convencionales (estilos de vida, vínculos sociales o tradiciones) y propone una mirada particular sobre hechos y costumbres de la sociedad en general. Desde ese lugar se vincula fuertemente con un inicio rupturista, conmovedor y de vertiente gradualmente alternativa a la cultura oficial. A más de cincuenta años de su nacimiento, continúa siendo un fenómeno que se retroalimenta a partir de debates, complejidades y expresiones que rearmen estéticas y modos de concebir los acontecimientos de la (contra)cultura. En este sentido, la cultura rock permite la convergencia de distintas perspectivas que postulan un estado de incomodidad y de reconfiguración identitaria dentro de la industria cultural. Es decir, que plantea una tensión constante con las reglas del sistema y se constituye a partir de la crítica y el desafío» (2014: 4-5).

<sup>11</sup> Secul Giusti plantea que «el rock argentino se diferenció de su predecesor anglosajón por su nacimiento en un contexto de democracia restringida y su posterior crecimiento a la sombra de la dictadura militar de Onganía (1966-1970). Por lo tanto, se desarrolló a partir de la construcción de espacios de libertad, que con el transcurso de los años mantuvo como premisa fundamental la búsqueda libertaria en todos y cada uno de los ámbitos que se les fueron negados. Sin embargo, no es posible señalar una asociación directa entre el rock argentino y la militancia política guerrillera o revolucionaria durante el período 1967-1976. La cultura rock argentina repelía los postulados revolucionarios y, asimismo, las juventudes inmersas en los debates políticos desconfiaban de las músicas foráneas y de las proposiciones del rock en su dimensión general. Por ello mismo, resulta una falacia vincular a las juventudes militantes de los espacios revolucionarios con las juventudes que gozaban de las músicas rockeras porque ambas demostraban distintos conflictos con la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse, respectivamente (1966-1973). [...] En este contexto el rock nacional se constituyó en el imaginario de muchos jóvenes en uno de los pocos movimientos que se opuso a la dictadura militar, al sostener simbólicamente una identidad que fue duramente reprimida por la dictadura: la identidad joven. En este gradual proceso de masificación el rock fue progresivamente siendo identificado como la música que representaba al conjunto de los jóvenes urbanos (Vila y Semán 1999: 237). Vale decir que la dictadura no había postulado como enemigo directo a la cultura rock argentina. Sin embargo, simbolizaba un estorbo y una molestia para el desarrollo de los

En una entrevista realizada al investigador Sergio Pujol en el medio de prensa argentino *Página 12*, el entrevistado comparte su experiencia a la hora de abordar a los músicos de fines de la década de los sesentas e interrogarlos respecto a su obra y la relación de esta con el concepto de *resistencia* frente (ahora sí) al denominado Proceso:

(Resistencia) es una palabra cargada de sentido épico. Como la resistencia contra la ocupación nazi en Francia. Es una pregunta que les hice a todos los entrevistados para el libro (*Rock y dictadura*, 2005), y la respuesta que más me impresionó fue la de León Gieco. Me dijo: «No jodamos, resistencia fue Rodolfo Walsh».<sup>12</sup> Pero lo cierto es que la sola existencia del rock conformó una comunidad estética en las antípodas de lo que pensaban y deseaban hacer los militares en ese momento. Y eso no es poco (Pérez, 2005).

Para Mara Favoretto, investigadora principal de la obra de García, estos inicios del rock en Argentina están marcados por la manipulación del lenguaje y de la opinión pública por parte de la dictadura, la misma que desplegaba políticas de represión frente a los jóvenes, que se veían hermanados generacionalmente a partir de un espíritu colectivo de oposición. De no haberse dado este fenómeno, las canciones de rock, seguramente, no se hubieran constituido en himnos de resistencia durante el período.<sup>13</sup> Entrando ya de lleno a la cronología del Proceso, el

---

llamados “valores occidentales”. Por ello mismo, los actores implicados en esta cultura recibieron amenazas y persecuciones que, si bien generaban terror y complejidades, no se relacionaban con los acontecimientos de secuestro, tortura, muerte y desaparición que atormentaban a los jóvenes que tenían implicancias político-revolucionarias o que simpatizaban con acciones rebeldes e insurreccionales, entre otros. En este sentido, el rock argentino tuvo instancias amargas de negociación con la dictadura que le permitieron un margen modesto de maniobra artística y, del mismo modo, una profundización de estadios contradictorios en términos éticos. Ante esto, resulta imposible no complejizar la relación entre rock y dictadura, si se tienen en cuenta dos episodios fundamentales: el encuentro entre los referentes del rock argentino y los asesores (secuaces) del dictador Viola; y el papel de la cultura rock durante el desarrollo de la trágica Guerra de Malvinas» (2014: 5-7). Ni el conflicto armado de Malvinas (y sus repercusiones en la industria musical argentina) ni eventos específicos, como el que el autor cita a partir de un festival de rock promovido por el dictador Viola en la última etapa del Proceso, a inicios de la década de los ochentas, serán motivo de análisis de nuestra parte; sin embargo, vale la pena acotar ciertas voces contrarias a la relación antagónica que normalmente se establece entre el rock argentino y la dictadura para establecer eventuales límites a nuestro propio análisis.

<sup>12</sup> Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) fue un escritor y periodista argentino, desaparecido por la última dictadura militar en su país. Integró las organizaciones guerrilleras Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y Montoneros. Entre sus libros más conocidos se encuentran *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*

<sup>13</sup> Mara Favoretto afirma que «entre las estrategias represivas de la dictadura militar se encontraba la manipulación del lenguaje y de la opinión pública. En efecto, el régimen militar se caracterizó por su uso orwelliano del lenguaje en el que la construcción de un “enemigo” y una situación de “guerra” eran los principales ejes de un discurso que iba cambiando según fuera necesario para el alcance de sus fines. El blanco principal eran los jóvenes y su ideología. El rock nacional argentino existía desde los años 60 y ya presentaba particularidades locales. Curiosamente, floreció y se desarrolló con más fuerza gracias a la represión y censura del régimen militar. Los músicos de la época se encontraron frente a un adversario y objetivo común: librar batalla contra la censura. Se puede hablar del rock nacional antes y después de la

sociólogo Pablo Vila, acaso el estudioso del rock argentino más respetado de su medio, distingue cuatro fases del período 1976-1983, marcadas no por el contenido de las letras que se produjeron, sino por los cambios sociales que afectaron la relación entre los músicos y su público:

La primera etapa (1976-77) está vinculada [...] con la política de terror que obligó a los grupos seguidores a refugiarse en el ámbito privado, la segunda etapa (1978-79) se relaciona con la desarticulación del circuito de recitales, mientras que la tercera (1980-81) se articula con la búsqueda identitaria y con la búsqueda de un espacio de libertad por parte de los pioneros del movimiento. La última (1982-83) está emparentada con la incorporación de nuevos públicos a causa de la prohibición de transmitir música en inglés por los medios masivos. (1987, citado en Guerrero 2007: 30)

En términos de Vila, la dictadura da inicio a una cultura del miedo que tendrá en los jóvenes a su principal protagonista.<sup>14</sup> Recordemos, como apunta el mismo Vila, que el 67% de los desaparecidos fueron jóvenes que tenían entre 18 y 30 años (1987c: 87). Este terrible índice se construyó sobre la imagen del “joven sospechoso” que proponía el Estado, que presuponía culpabilidad de estos individuos hasta que se demostrara lo contrario. Para Secul Giusti, por otro lado, no solo se debe tomar en cuenta la represión en términos culturales, sino que esta represión juvenil se ubica en un ámbito propio de la clase media, reduciendo el espectro de “los jóvenes” a límites más estrechos.<sup>15</sup>

La censura, finalmente, es un concepto que no podemos dejar de definir para fines de la presente investigación. En su acepción más general, el *Diccionario de la lengua española* de la

---

dictadura, ya que los represores militares obtuvieron un efecto inesperado en su plan: en lugar de contenerlo y manipularlo, como era su intención, impulsaron el desarrollo del rock nacional como movimiento de resistencia» (2014b: 70).

<sup>14</sup> Para Vila, «con el golpe militar, aparece en nuestro país el miedo como atributo social: por miedo la sociedad civil se repliega sobre sí misma en el marco de una situación de vacío de referentes. En un intento muy profundo de redefinir las identidades políticas tradicionales, proceso militar procede a desarticular los colectivos. El movimiento juvenil no es ajeno a este acontecer. Muy por el contrario, la cultura del miedo lo tiene como protagonista privilegiado, en la medida en que es sobre los jóvenes que se descarga el grueso de la represión» (1987c: 87).

<sup>15</sup> En palabras de Secul Giusti, «es importante señalar que el rock argentino se alojó en una trama cultural que, en condiciones extremadamente adversas, logró mantener un ethos o, al menos, una consideración de rebeldía y de contrariedad pasiva frente a un proyecto que estratégicamente planeó el asesinato y la desaparición de miles de jóvenes. Se configuró así un modo dialéctico y oscilante de comprender el “ser joven”, vinculándolo entre lo libertario y lo ético en términos de disidencia pasiva contra el régimen dictatorial. De hecho, la significación de estas actitudes permite reflexionar sobre pluralidades prácticas en torno a la disputa constante de ideas y discusiones culturales propuestas por los discursos del rock argentino. Las intransigencias del movimiento contracultural y marginado durante la dictadura se relacionaban con las juventudes de clase media y sus propias concepciones de libertad y autonomía en un contexto dictatorial» (2014: 13).

Real Academia Española (RAE) define la palabra *censura* como la «intervención que practica el censor en el contenido o en la forma de una obra, atendiendo a razones ideológicas, morales o políticas» (2001). En términos más específicos, nos valdremos de las definiciones que Román Gubern expone en *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, donde equipara a la censura con la «restricción de la libertad de información y/o expresión» (1981, citado en De los Santos Rojas 2015: 58). Al respecto, el autor distingue entre dos tipos fundamentales de censura: la privada y la estatal. Esta última es la que se relaciona directamente con nuestro objeto de estudio:

El objetivo principal de la censura estatal es mantener “el orden público”: La censura estatal es aquella ejercida por algún organismo o institución emanados del poder legislativo, ejecutivo o judicial del Estado. [...] Es la censura por antonomasia, cuyo objetivo principal es la restricción administrativa a la libertad de información o expresión que se fundamente en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad. (1981: 9)

Otros autores han desarrollado teorías respecto a la censura, ligándolas a la sexualidad. Michel Foucault, por ejemplo, apunta —en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*— que fue hacia fines del siglo XVII que se inició un régimen represivo de censura con respecto a la sexualidad. Llamamos la atención sobre esta entrada por el carácter libertino que se le adjudicó al rock desde sus orígenes, y que será un condicionante clave para el rechazo mostrado por la Junta Militar. Siguiendo con Foucault, la censura se ejecuta a través de procedimientos de exclusión, mediante los cuales se regula la circulación de todo tipo de productos culturales para controlar los poderes y los peligros que esta producción genera (2009, citado en Santillán Briceño y Ortiz Marín 2013: 109). Uno de estos procedimientos consiste en la prohibición de la palabra (o de palabras específicas, vetadas en ciertos lugares y para algunas personas), estableciendo que no cualquiera pueda pronunciarlas. Este fenómeno se articula a partir de la categoría de tabú que se confiere al objeto (la palabra), de los rituales de circunstancia que se desarrollan alrededor de dichas expresiones y de los privilegios que ostentan aquellos que sí tienen la libertad de pronunciar las palabras cuestionadas. Un segundo procedimiento que encuentra Foucault es el de la exclusión —que no prohíbe directamente, sino que separa y rechaza—, y que considera como nulo o inservible el discurso que se excluye desde el poder. Un tercer mecanismo categorizado por Foucault apunta a la distinción entre lo verdadero y lo falso, mediante la existencia oficial de un ente que lo determina.

Sobre el carácter sistémico y organizado de la censura durante el Proceso (o caótico, en su defecto), existe aún debate. Hernán Invernizzi y Judith Gociol, por ejemplo, aseguran que «a

esta altura de las investigaciones y las causas judiciales, no hay dudas respecto de que el terrorismo de Estado fue un plan sistemático» y que «a la desaparición del cuerpo de las personas se corresponde el proyecto de desaparición sistemática de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones» (2002: 23). Al otro lado del espectro, Andrés Avellaneda (1986) señala el carácter caótico del ejercicio de censura impulsado por los militares, comparándolo con aquel que surgió al interior del franquismo español, donde la censura estaba claramente regulada y había incluso un organismo específico que se responsabilizaba de su ejecución.<sup>16</sup> Ambas lecturas, por supuesto, más que excluyentes la una de la otra aparecen como complementarias (Bossié 2006: 26-27). La censura durante el Proceso se aplicó en distintas instancias de la comunicación y del arte, entre las que podemos encontrar el periodismo, la literatura, el cine y, por supuesto, la música. En este último espectro, los criterios de aplicación de censura han sido catalogados por los historiadores de la siguiente manera:

Había cuatro motivaciones distintas que los censores seguían para clasificar y establecer la censura parcial o total de las canciones: 1) políticas; 2) lingüísticas; 3) paranoicas y 4) ridículas. Dentro del primer grupo quedarían censuradas aquellas canciones cuya letra hiciera alusión alguna a la política, como, por ejemplo, las letras de Sui Generis. El segundo grupo contemplaría aquellas canciones cuyo lenguaje tuviera connotaciones de carácter popular; por ejemplo, el uso del lunfardo en tangos a principios de siglo. El tercer grupo corresponde a la censura de canciones cuya letra los militares creyeron que contenía un mensaje subversivo; sirva de ejemplo la canción “Credulidad” del cantante Luis Alberto Spinetta, cuya letra dicta «las uvas viejas de un amor»: los militares creyeron que esta frase hacía alusión a los testículos humanos. El último grupo es para los historiadores el menos lógico, pues se prohibieron canciones que exaltaban el romanticismo y no tenían nada que ver con la política. Fueron ejemplos de este tipo los cantantes Camilo Sesto, Cacho Castaña e inclusive Palito Ortega con su conocida “La felicidad”. (De los Santos Rojas 2015: 71)

Como podemos apreciar, el caso argentino siguió algunos patrones habituales en lo que a operaciones de censura —a lo largo de la historia— se refiere; sin embargo, no estuvo exento de particularidades que definieron el devenir del rock en ese país, tal y como analizaremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

---

<sup>16</sup> Cabe señalar que las cuatro décadas por las que se prolongó el gobierno dictatorial de Franco en España (1936-1975) determinaron condiciones únicas en las que la longevidad del régimen permitió un perfeccionamiento de los mecanismos de censura distintos a los que se dieron en el caso de Argentina.

## 1.2 LOS MECANISMOS DE LA CENSURA

“Proceso de Reorganización Nacional” fue el nombre que eligió la dictadura para presentarse frente a su país luego del golpe de Estado militar del 24 de marzo de 1976. Para Mara Favoretto, el nombre resulta significativo si queremos entender los intereses primarios bajo los cuales se constituyó la Junta:

En primer lugar, la palabra “proceso” sugiere un planeamiento lento, organizado, en etapas, abarcando diferentes áreas. En segundo lugar, “reorganización” indica que hay un caos que es necesario reordenar, reformar, dar nueva forma. La idea de caos y desorden desestabiliza, lo que da lugar al régimen para que construya su discurso retórico sobre la idea mesiánica de reconstruir la nación. Es precisamente la tercera palabra, “nacional,” la que abarca la totalidad del país en dicho proceso. La idea incluyente del término “nacional” no deja afuera a ninguna institución, ya sea eclesiástica, política, social, independiente o privada, cayendo así en la homogeneización de dicha reorganización. Por lo tanto, el Proceso de Reorganización Nacional indicaba un tiempo lento, con muchos cambios, que abarcaría al total de la nación. (Favoretto 2014b: 71)

Para lograr estos objetivos, la censura será un mecanismo central dentro del aparato dictatorial del nuevo Estado. Según Andrés Avellaneda y Reina Roffé (1985), la falta de información fue clave para el éxito de estos procesos. En esencia, la idea era que, si los músicos no sabían exactamente qué podían o no decir en sus canciones, el miedo a la represión (y a los operativos de tortura y desaparición, que eran un secreto a voces) los llevaría a optar de manera natural por no arriesgarse y dejar de lado mucho más frases e ideas que aquellas que estuvieran estrictamente vedadas. El silencio, así, se amplificaba.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Al respecto, Mara Favoretto señala que «antes del año 2000, entre los académicos que estudiaron el caso de la censura en Argentina se destacan Andrés Avellaneda y Reina Roffé (1985), quienes coinciden en que la falta de información era un elemento clave para el éxito de la operación censura. Esta falta de certeza y la ausencia de indicadores precisos, provocaba una represión confusa que llevaba a la autocensura y el terror paranoico de pensar que cualquier cosa podría ser considerada sospechosa o “subversiva”. Este miedo se vio alimentado por la confiscación de libros con ideas marxistas, la destrucción y quema de miles de libros y las continuas inspecciones a escuelas y bibliotecas públicas, lo que Sarlo identifica como “medidas ejemplares”. Pero no solo los militares actuaron como censores. La acción de publicistas, bibliotecarios, libreros, editores y del público en general, todos ellos guiados por el miedo, apoyaron al régimen represivo. Había también organizaciones comunitarias e instituciones no gubernamentales que cooperaban con el régimen en lo que Roffé llama la “paracensura” (1985: 910-915). Estas asociaciones participaban activamente en el control de los medios de comunicación y colaboraban en campañas masivas de publicidad que apoyaban el llamado Proceso de Reorganización Nacional» (2014b: 72).

Para entender la magnitud del fenómeno, debemos tomar en cuenta que procesos de esta naturaleza se llevaron a cabo también en otras latitudes de América Latina, durante la misma época, salvando la excepción del caso peruano, donde el régimen militar planteaba un giro radical hacia la izquierda y presentaba una serie de particularidades culturales de otra índole, en oposición a los países de la región, donde la senda dura que se estableció fue mucho más conservadora. En el resto de dictaduras latinoamericanas, se apostó por una estrategia de alienación que privilegiaba la desinformación y la denominada “cultura de la telenovela” como mecanismo de control.<sup>18</sup> Ahora bien, pese a lo extendido de estas prácticas, debemos señalar ciertas consecuencias específicas para el contexto argentino, ahondando en cómo la relación dictadura-músicos generó nuevas dinámicas en un tercer actor fundamental para el fenómeno que estudiaremos: el público, universo sobre el que se genera un novísimo interés por decodificar los significados ocultos en las canciones de rock, estimulándolo a llenar aquellos vacíos que la censura misma promovía, en oposición directa a los propósitos iniciales de la Junta Militar. La censura, entonces, generó un deseo en los jóvenes por consumir y entender eso que ya no podía enunciarse con libertad desde los discos.<sup>19</sup> Estas nuevas normas socioculturales, generadas por la operación de la censura dictatorial, establecen también nuevos lenguajes “oficiales” que se diseñan y se articulan desde las esferas que concentran el poder. Esta operación plantea, por supuesto, una serie de nuevas dinámicas y usos que desarrollan, a su vez,

---

<sup>18</sup> La misma Favoretto apunta que «José Agustín considera que las dictaduras latinoamericanas no han logrado suprimir totalmente la creatividad literaria, aunque admite abiertamente que “dictatorships in South America take an enormous care in controlling every detail of the educational process [...] they keep themselves paranoically vigilant so that they can abort any possibility of a meaningful, cultural or artistic development” (1978: 31). Agustín compara la censura de la segunda mitad del siglo XX en países como Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile y Brasil con los antiguos regímenes dictatoriales que limitaban la información existente. Como resultado del escaso conocimiento, dice, la gente era forzada a vivir en la mediocridad, en una cultura de telenovela o cuento de hadas (1978: 32)» (2014b: 72-73).

<sup>19</sup> Otro aporte de Favoretto radica en señalar cómo es que «en el caso de Argentina, ocurrió un efecto boomerang ya que los artistas, coartados en su libertad de expresión, encontraron nuevas formas creativas de disentir y evadir la censura. Los vacíos en la literatura, la música, el teatro y la cultura, los claros y los silencios que se destacan, a menudo no hacen más que provocar el efecto contrario al buscado por los censores. Por lo tanto, el efecto inesperado por el régimen militar consistió en que se resaltaba exactamente aquello que se quería evitar. Por otro lado, la conspiración entre el autor y el lector ha creado muy buena literatura (Haugaard, 1996: 330). Si el lector sabe que cierto texto ha sido publicado bajo censura es más fácil para el escritor escribir entre líneas y más viable que el lector decodifique el mensaje. Lo mismo ocurrió con el rock nacional: los músicos comenzaron a codificar sus mensajes disidentes en sus letras de tal manera que no era posible identificar claramente sus canciones como opositoras al régimen. Mientras tanto, la audiencia, consciente de tales limitaciones, intentaba descifrar los mensajes codificados disidentes en las canciones; y a la vez, en los conciertos, los jóvenes compartían un espacio comunitario donde disentir era una expresión solidaria. Sin embargo, y confirmando la teoría de Agustín, gran parte de la población se mantuvo ignorante de estas formas de disidencia, ya que no eran consumidores habituales de esos tipos de productos culturales, y además la mediocridad y los relatos sociales impuestos por el régimen alienaban su capacidad de libre interpretación. Se podría decir entonces que el sistema represor solo tuvo un éxito provisorio, ya que hubo disidencia, altamente sofisticada y de gran calidad literaria, que, lejos de quedar en la mediocridad a la que se apuntaba, contribuyó no solo al desarrollo de recursos retóricos con contenido político disidente, sino también a enriquecer la cultura nacional con obras de alto valor artístico» (2014b: 73).

una narrativa particular que se impone a partir de los organismos de control. Desde el poder se aludía a un enemigo común a la sociedad argentina, cuya sola existencia facultaba a las Fuerzas Armadas a operar de manera libre, sin mecanismos de regulación y en presunta defensa de la soberanía del país. La Junta convocaba a todos los argentinos a colaborar con la patria y a participar de la “sanación” de la misma a través de la denuncia de agentes subversivos (normalmente jóvenes con cierta inclinación marxista) o de brindar información ante la simple sospecha de la presencia de dichas características en cualquier “otro”. La sensación de paranoia —como es lógico— se apoderó de la población. Incluso en sus discursos a la nación, el almirante Massera<sup>20</sup> reclamaba la colaboración de cada ciudadano: «Sus armas son sus ojos, sus oídos y su intuición» (Feitlowitz 1998: 38); y los mismos debían estar ahora al servicio del Estado. Este enemigo común al que se señalaba (sin mayores precisiones) era descrito como un elemento subversivo que presentaba la capacidad de camuflarse (el *disfraz* es una figura que veremos luego repetirse en la obra de García constantemente) y, a su vez, de infiltrarse en escuelas y universidades, confundiendo y contaminando a los demás jóvenes. El enemigo podía estar en todos lados y la única fuerza capaz de identificarlo con precisión y de detener su peligrosa influencia en la sociedad era (según la Junta que gobernaba, claro) la inteligencia militar. Como señala Favoretto, este discurso oficial le permitía a la Junta controlar la educación, la cultura y los medios, legitimándose con la versión de que ellos eran los únicos que podían hacer frente a tan habilidoso y escurridizo enemigo. Como podemos apreciar, esta nueva categoría (la de “enemigo”) emparenta el discurso impuesto por la Junta con la lógica y los códigos propios de la guerra. En el caso de Argentina, como en el de otros países, la Iglesia católica se sumó también a esta línea, tal y como puede verse en la homilía que pronunció el monseñor Olimpo Santiago Maresma el 9 de julio de 1976:

Hoy, la Patria está amenazada desde adentro y desde afuera. Por eso nuestro trabajo debe ser total: debe abarcar el cuerpo y el espíritu... Nos reconforta ver hoy aquí a los capitanes de las Fuerzas Armadas demostrando su fe en la protección de la Madre de Dios, fe que viene de muchos años atrás, cuando San Martín dio el primer ejemplo... Estamos en una guerra casi civil que no hemos declarado y que nos han declarado. (Blaustein y Zubieta 2006: 152)

Este nuevo orden señalaba, con toda claridad, la existencia de un enemigo al flamante pacto social que el poder establecía; sin embargo, las características de este nuevo agente

---

<sup>20</sup> Emilio Eduardo Massera (1925-2010) fue un militar argentino que formó parte (entre 1976 y 1978) de la Junta Militar que gobernó Argentina, junto con Jorge Rafael Videla y Orlando Ramón Agosti. Perteneció a la Armada Argentina, de la que fue destituido por ser encontrado culpable de crímenes de lesa humanidad.

subversivo no se encontraban del todo definidas, lo que obligaba a ampliar el ámbito de sometimiento a los mecanismos de control, partiendo del hecho de que «todo lo que era marxista resultaba subversivo, pero no todo lo subversivo era marxista» (Invernizzi y Gociol 2002: 51). Si bien esta ola represiva no era una novedad absoluta en el país, donde en épocas anteriores se habían instaurado ya otras dictaduras similares, los historiadores coinciden en que el Proceso llevó los mecanismos de control a límites insospechados. Si no, basta con revisar una declaración del general Videla fechada en 1976 y en la que afirma que «si es preciso, en la Argentina deberán morir todas las personas que sean necesarias para lograr la paz del país» (H.I.J.O.S. 2006). La guerra estaba evidentemente declarada desde las más altas y visibles esferas del poder; y el que no escuchara sería considerado un enemigo más. Las nuevas dinámicas de represión, por su parte, exigieron una réplica en el conjunto de músicos que se vieron inmersos y afectados por el contexto dictatorial. Esta respuesta, por supuesto, fue evolucionando con el tiempo y generó, a su vez, nuevas estrategias de enunciación:

Al principio, el miedo hizo que los músicos locales que solían cargar sus canciones de mensajes críticos a la realidad sociopolítica optaran por el silencio. Más tarde, en respuesta a la imposibilidad de utilizar las palabras de la forma en que habitualmente lo hacían, muchos artistas pertenecientes al género rock nacional, popular principalmente entre los jóvenes, crearon un “nuevo” lenguaje que suplantaría el limitado léxico que el régimen permitía. Esto desarrolló una nueva tendencia: los músicos rockeros se apropiaban de algunos términos del discurso oficial para subvertirlo. Como se verá, esta subversión del discurso monopolizado por el régimen les aseguró a los músicos conservar una voz y les permitió crear una poética que criticaba cifradamente el discurso “racional” oficial. (Favoretto y Wilson 2017: 248)

El inicio de este fenómeno estuvo marcado por el denominado “apagón cultural”, el mismo que impactó directamente en la producción de orden cultural y en las diversas instancias vinculadas al arte.<sup>21</sup> Para comenzar, se prohibieron todo tipo de reuniones e intercambio de ideas en espacios públicos. Se desarrollaron, también, listas negras y se intimidó de diversas maneras tanto a los artistas como a productores culturales. Un caso paradigmático fue el de León Gieco, quien en todos sus recitales era visitado por agentes del Estado que le *recordaban*

---

<sup>21</sup> Como se describe en Lorenz, Adamoli, Farías, Flachslund, Luzuriaga, Rosemberg y Vannucchi, se llegó al extremo, incluso, de prohibir los trabajos grupales por considerarse potencialmente subversivos: «Asimismo se consideraba sospechoso y potencialmente “subversivo” a los “trabajos en grupo”. En Córdoba, en 1978, se llegó a prohibir la enseñanza de la matemática moderna, tanto en los colegios como en la Universidad. El argumento era que en la medida en que todo estuviera sujeto a cambio y revisión, se tornaba potencialmente peligrosa, ya que promovía el cuestionamiento. Otra fuente de peligro era su base en la teoría de conjuntos, que enseña que los números deben trabajarse colectivamente, lo que va en contra de la formación del individuo» (2010: 71).

que no podía interpretar temas como “Hombres de hierro” o “Sólo le pido a Dios”. El mismo Gieco cuenta una anécdota a la revista *Rebelde* que da muchas luces sobre el clima de la época:

Un día me tocan el portero eléctrico y (un oficial) de guantes blancos me dice que un tal general Montes quiere hablar conmigo... Cuando entré a la oficina del general Montes, iba a sentarme pero el tipo se quedó parado, sacó una pistola, me apuntó a la cabeza y me dijo que nunca más vuelva a cantar esa canción porque si lo hacía me iba a pegar un balazo en la cabeza. Eso fue todo. Mientras iba para la puerta, el tipo me dice «Gieco, usted a mí no me conoce y no me vio nunca...». Cuando salí de ahí, el que me había venido a buscar a mi casa me empezó a dar consejos. Me dijo que no era conveniente que cantara “Sólo le pido a Dios” ni “La cultura es la sonrisa” y que cantar una canción de paz en tiempos de guerra era un acto de subversión. Estaba muy asustado... La estrofa que me cuestionaban de “La cultura es la sonrisa” la saqué para siempre. (Rebelde 2003)

Si esta primera etapa de la censura se caracterizó por provocar cortes en las dinámicas tradicionales de producción cultural, una segunda etapa se generó a partir del establecimiento de un nuevo canal oficial en el que ya se elaboraron códigos de conducta propios que, a su vez, promovieron vacíos en el lenguaje, dejados por las palabras que ya no podían utilizarse. Desde el poder se imponía el no uso de términos sospechosos como “contradicción”, “crítica”, “relativismo” y “reaccionario”, vetados por su «alto contenido subversivo» (Favoretto y Wilson 2017: 252-253). Los periodistas también debían dejar de lado el uso de dichos términos si querían evitar que se activaran las alarmas de la censura. Sin embargo, no existían mayores directrices sobre las palabras prohibidas, por lo que los autores debían adivinar si alguna expresión podía o no ocasionarles problemas en el camino. Ante tal situación, cada vez menos palabras estaban disponibles para su libre uso por parte de los escritores, los periodistas y los músicos. Las noticias en los medios de comunicación, por otro lado, no reflejaban la verdadera naturaleza del conflicto. La desorientación y los procesos de censura implicaron, además, una constante redefinición de las palabras mismas, a partir de los nuevos usos del lenguaje que se articulaban escalonadamente desde las instancias que centralizaban el poder. En un estudio realizado por Marguerite Feitlowitz (1998) sobre el “léxico del terror” que se instaló en Argentina, la autora da cuenta de cómo los torturadores generaron códigos para referirse a sus propios actos de tortura, recurriendo a términos que aludían a situaciones de carácter doméstico, a santos o a personajes de cuentos de hadas. Por ejemplo, “la parrilla”, tan asociada en ese país a la familia y a los días domingo, se usaba para aludir a la electrocución sobre una camilla de metal; “el submarino”, nombre con el que se conoce a una bebida que se prepara sumergiendo

una barra de chocolate en leche caliente, normalmente ligada al consumo infantil, era la manera en que se denominó la práctica de ahogar a un detenido usando un barril lleno de agua y excrementos. Finalmente, en el centro de detención de La Perla, donde desaparecieron alrededor de 2000 personas entre los años 1976 y 1978, la tortura (como actividad cotidiana) era conocida como “el trabajo”. Asimismo, el lenguaje médico (y términos como “cáncer” o “enfermedad”, por ejemplo) también fue de uso constante por parte de la Junta.<sup>22</sup> Por otro lado, no solo se utilizaron eufemismos apacibles para hacer referencia a todo tipo de crímenes y atrocidades, sino que el discurso oficial planteaba muchas veces una inversión en el sentido de palabras y de las ideas. Por ejemplo, en uno de sus discursos a la población, el almirante Massera anunciaba: «nosotros, que creemos en la democracia pluralista, estamos luchando una guerra contra quienes idolatran el totalitarismo... una guerra por la libertad y contra la tiranía... contra quienes favorecen la muerte y por quienes defendemos la vida» (Taylor 1979: 25). El Estado, entonces, desde el poder, desaparecía jóvenes y orquestaba los denominados “vuelos de la muerte”,<sup>23</sup> todo en defensa de la vida. Y, sin embargo, los culpables de este desbalance en el lenguaje, para los militares, no eran otros que los enemigos mismos que perseguían; pues, tal como el mismo Massera afirmara en otro discurso de 1976, «para reparar tanto daño hay que recuperar los significados de tantas palabras malversadas» (Feitlowitz 1998: 103).

Todo este cúmulo de restricciones que se imponen desde el poder generará, en el caso de muchos artistas argentinos de la época, la necesidad de ir en busca de nuevas alternativas respecto al uso del lenguaje y de la exploración de nuevos significantes, con la intención de poder escapar de la mirada severa de la censura:

Sin lugar a dudas, ante tal agresión lingüística por parte del régimen, el desarrollo de lenguajes alternativos era inevitable. ¿Qué hacer cuando el lenguaje se ha infectado? ¿Cómo expresarse? Los artistas en esta época deben haberse preguntado lo mismo. Habían sido excluidos por el discurso del Estado que los consideraba subversivos. Además, había muy poco de artístico en las redefiniciones del discurso racional oficial.

---

<sup>22</sup> Según Favoretto, «el discurso oficial de la Junta Militar utilizaba en forma obsesiva el lenguaje médico, basado en la mencionada metáfora del “cuerpo enfermo,” del “cáncer” en la sociedad que los militares, como “cirujanos,” venían a “operar sin anestesia”. Estas metáforas que presentaban las ideas políticas de izquierda como la alegoría de “la enfermedad” fueron fácilmente interpretadas por la sociedad» (2013: 133). Ricardo Piglia, por su parte, afirma que, al utilizar el lenguaje médico, los militares construían una ficción, una versión de la realidad: «Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada» (1986: 36).

<sup>23</sup> Se denominó “vuelos de la muerte” a un método de exterminio que consistió en arrojar, desde aeronaves militares, a prisioneros sedados. Las víctimas eran previamente inyectadas con pentotal sódico (se les decía que era una vacuna) y se les arrojaba aún vivas al mar o al Río de la Plata, semidesnudas y en estado de somnolencia. El objetivo era desaparecer los cadáveres y las pruebas de torturas crímenes de lesa humanidad.

Se había reducido el vocabulario disponible y a diario se iban agregando nuevos vocablos a la lista de prohibiciones. (Favoretto y Wilson 2017: 259-260)

Pese a sus intenciones iniciales, fue la embestida misma de la dictadura en Argentina la que promovió, sin proponérselo, la generación de los nuevos mecanismos de creación artística. Estos, a su vez, establecieron pactos nunca antes vistos entre músicos y jóvenes, estableciendo alianzas y creando nuevos espacios de resistencia, los que podían visibilizarse alrededor de las presentaciones en vivo que las bandas ofrecían, donde la juventud se congregaba no solo a oír música, sino a celebrar rituales de corte político, los mismos que se encontraban proscritos en otras esferas de la vida social. Este fenómeno es descrito por Pablo Vila de la siguiente manera:

En dichos recitales, el movimiento se festeja a sí mismo, y corrobora la presencia del actor colectivo cuestionado. Son verdaderos rituales a partir de los cuales se constituye una colectividad, además de ser ámbitos privilegiados de comunicación entre los jóvenes. Las letras de las principales canciones hacen clara referencia a la situación por la que atraviesan los jóvenes de la época: «No te dejes desanimar/no te dejes matar, quedan tantas mañanas por andar», “No te dejes matar”, Charly García o «Me han ofendido mucho/y nadie dio una explicación/Ay, si pudiera matarlos/lo haría sin ningún temor» de “El fantasma de Canterville” de Charly García. (Vila 1987c: 88)<sup>24</sup>

Los llamados recitales (o conciertos en el argot peruano) se volvieron grandes bastiones de resistencia, por lo que no se volvió poco común el uso de bombas lacrimógenas al interior de los teatros, así como tampoco lo fueron las redadas y las amenazas a los dueños de las salas de espectáculo para que no alquilaran sus locales a conciertos de rock. Esto, por supuesto, no era gratuito. Como el mismo Vila señala, «un recital en el cual los temas se aplauden más apenas son reconocidos sus primeros acordes que al finalizar, habla a las claras de que la música está cumpliendo una función distinta a la estética» (1987c: 89).<sup>25</sup> Estos recitales se vuelven,

---

<sup>24</sup> Sobre el caso específico de “El fantasma de Canterville”, Marchi incluye en su libro una anécdota de León Gieco muy ilustrativa: «Un día Charly me llama a casa —cuenta León—, y me dice que tiene un tema nuevo pero que era para que lo cantara yo”. Cuando el disco es editado en 1976, ya bajo los tiempos siniestros del “Proceso de reorganización nacional”, la censura detecta cierto peligro en “El fantasma de Canterville” (la parte “pero siempre fui un tonto que creyó en la legalidad”, se cantaba tan fuerte en los recitales que el verdadero sentido de la canción quedaba al desnudo)» (2007: 137-138).

<sup>25</sup> A propósito de la mención de Pablo Vila a los conciertos de rock argentino durante el contexto de la dictadura, vale la pena detenernos brevemente en la dimensión social del fenómeno al que nos aproximamos, estableciendo la relevancia que los recitales tuvieron durante el Proceso, en cuanto a su rol de espectáculo convocante y aglutinador de la juventud. Para Mara Favoretto, los conciertos sirvieron para suplir el activismo político, luego de que se prohibieran las actividades partidarias o las reuniones universitarias: «El período 1976–1977 fue marcado por la inmensa cantidad de conciertos de rock nacional, muchos de ellos en el Luna Park, el estadio cubierto más grande de Buenos Aires, con capacidad para 15,000 personas. Estos conciertos que, como explica Pablo Vila, servían más a un propósito social que musical, son un ejemplo de un acto político encubierto. Como los espacios para las

entonces, espacios simbólicos de resistencia donde podían incluso escucharse públicamente aquellas canciones que habían sido censuradas en los discos (Vila 1987b: 135). El baile, como adelantamos al inicio del capítulo, pasó a un segundo plano, en la medida que los jóvenes preferían corear aquellas letras que camuflaban el verdadero estado de las cosas: la represión y el llamado a la rebelión. La música rock se constituía, de esta manera, como un fenómeno de resistencia. Al respecto, Favoretto señala que «a través de sus letras, los músicos crearon una forma alternativa de protesta, formando un movimiento contracultural que proponía una identidad que desafiaba la ideología de los militares» (2014b: 76). Estos nuevos espacios (o viejos espacios con nuevas configuraciones del pacto social en oposición a la dictadura), comienzan a representar lugares de libertad y subversión por parte del público joven que se hace presente en los conciertos.

### 1.3 CHARLY GARCÍA Y LA CENSURA

Para comenzar a entender la relevancia de la poética de García y sus choques con la censura no hay que avanzar mucho en su carrera, sino que todo esto puede ya evidenciarse desde sus últimos tiempos en Sui Generis, la primera banda que formó. Se trató de un dúo en el que García tocaba el piano, la guitarra acústica y cantaba. El otro miembro de la agrupación fue Nito Mestre, quien se ocupaba de la flauta, la segunda guitarra acústica y también de la voz. Sobre la identidad de la banda, la investigadora Silvia Kurlat Ares desarrolla la siguiente descripción:

Si bien es cierto que el dúo representa parte de los tribalismos de todo movimiento juvenil, lo que tuvo de contestatario le sirvió para adscribirse, sin especificarlo, a cierto sector del discurso de la izquierda universitaria de los setenta. Esa actitud no conformista le permitió a Sui Generis generar un discurso diferenciador que renegaba de las formas pre-existentes de establecer relaciones sociales. [...] Por ende, la operación inicial del rock que Sui Generis ilustra con tanta claridad no es tanto la de generar una agenda político-ideológica (que eventualmente puede surgir o no), sino la de constituir un lenguaje que le dé materia a lo que es, en principio, solo la percepción del descontento social y/o cultural. En este sentido, si algo tematiza la producción de Sui Generis es la transformación de los códigos en material estético, y de este material, en

---

actividades políticas se hallaban totalmente clausurados, los conciertos brindaron un nuevo ámbito donde los jóvenes podían masificarse, desafiando el individualismo impuesto por la política del régimen» (2014b: 75).

una praxis política no tradicional. En Sui Generis se reifican los códigos necesarios para que el rock pueda ser un programa, es decir, un devenir. (2007: 150)<sup>26</sup>

Sui Generis representa un fenómeno que se ubica al interior de la clase media y que comienza a configurar un discurso vinculado a la resistencia, valiéndose de alegorías para establecer una dura crítica social (Favoretto 2013: 125-127).<sup>27</sup> Dado el régimen dictatorial que se instaura en el poder en 1976, todo mensaje de protesta debía ser lo suficientemente sutil para evadir la censura y, al mismo tiempo, sembrar pistas que permitieran a los oyentes decodificar aquello que las palabras escondían. El primer encuentro de la banda iniciática de García con la censura vendría en 1974, cuando los militares todavía no habían acaparado formalmente el gobierno; sin embargo, ya flotaban en el aire ciertos vientos de reresión y susurros de censura, procedentes de facciones conservadoras que poco a poco se asomaban a las altas esferas de control y de poder en el país. Es en este contexto que la banda de García y Mestre —y a la que en esta última etapa, bastante más *eléctrica*, se suman los músicos Rinaldo Rafanelli y Juan Rodríguez—, publica el *long play* (LP) “Pequeñas anécdotas de las instituciones”. El título mismo fue producto del temor a los censores, pues proviene de una reformulación de la propuesta inicial, que era nombrarlo simplemente “Instituciones”. La idea era elaborar un álbum conceptual en el que cada canción presentara una mirada crítica sobre alguna institución de la sociedad o del Estado (el matrimonio, el Ejército, la corrupción en el Poder Judicial, la censura misma, etc.).<sup>28</sup> Esto no fue visto con agrado por el productor musical, quien determinó

---

<sup>26</sup> La misma Kurlat Ares amplía su descripción afirmando que «si bien es cierto que Sui Generis nunca apeló directamente al público de las clases medias bajas como en el caso de Moris, o a un público más refinado como en el caso de Spinetta, las canciones de Sui Generis proveen no sólo de una suerte de “entre nos” de los setenta, sino también de un diccionario de la resistencia al statu quo, sutil, pero tremendamente eficiente» (2007: 151).

<sup>27</sup> Favoretto señala que «el rock como género musical se desarrolló en Argentina en condiciones contextuales muy diferentes a las del rock anglosajón (Vila, 1987b). Bajo condiciones de censura, durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) García compuso letras alegóricas que contribuyeron a definir un espacio en el que los jóvenes encontraron nuevos códigos para expresar su resistencia al régimen. Ya en democracia, el estilo alegórico de García se reformulará, pero la alegoría continuará siendo, sin duda, su estrategia principal. La alegoría es una estrategia retórica antigua, que muchas veces ha sido considerada ya en desuso. Sin embargo, resurge una y otra vez, emergiendo en formas renovadas y en géneros inesperados, como por ejemplo en el rock nacional argentino» (2013: 151).

<sup>28</sup> En Acevedo encontramos una reseña del álbum que nos da mayores luces sobre el proceso que se indica: «El disco abría con “Instituciones”, un tema que mostraba el notable avance que había tenido García en lo instrumental y en la composición de letras más adultas, no tan adolescentes. Letras que, por el contrario, ya comenzaban a “meter el dedo, ahí en donde duele...” como dijo, alguna vez, el propio Rafanelli. El tema reflejaba la opresión que las instituciones ponían sobre la juventud: “Los magos, los acróbatas, los clowns... Oye niño las cosas están de este modo... tenés sábados, hembras y televisores... ¡No preguntes más!”. Después se escuchan los rápidos tijeretazos del Sr. Tijeras, personaje central de una genial fábula basada en la historia de un famoso censor de la época: Luis Paulino Tato. Un señor que decidía qué podían y no ver los espectadores en el cine. El tema en cuestión se llama “Las increíbles Aventuras del Sr. Tijeras” y contiene climas cambiantes así como un armado melódico bastante

unilateralmente “suavizar” el título del LP, obligar a García a modificar el contenido de cinco de las nueve canciones que había compuesto y retirar por completo otras dos que no llegaron a ser incluidas finalmente en el disco<sup>29</sup> (nos referimos a “Botas locas” y “Juan Represión”, que criticaban al ejército y a las fuerzas policiales, respectivamente<sup>30</sup>). ¿De dónde venían las directrices? Aún hoy, eso no está nada claro:

La censura —recuerda Nito Mestre— no tenía una cara visible. “A veces era Jorge quien nos pedía moderación porque a él se lo sugería Kaminsky, quien a su vez había conversado con un fulano que le recomendaba suavizar tal o cual estrofa por si acaso.” “Nos movíamos —dice— en base a rumores y a comentarios en voz baja”. (Cócaro 2014)

Para entender cómo afectó la censura las letras de las canciones compuestas por García (obligándolo a buscar, en adelante, nuevas estrategias narrativas para no pasar por lo mismo), así como para acercarnos a esa visión del mundo que luego será camuflada con juegos de palabras y búsquedas narrativas más complejas, resulta indispensable detenernos un momento en la comparación entre las distintas versiones que tuvieron estas canciones, antes de haber sido modificadas por la (aún invisible) censura y después de esta. En el tema que abre el álbum (y que sí logró mantener el nombre “Instituciones”), por ejemplo, se tuvo que dejar de lado una parte de la letra y reversionar ciertas ideas con algunos ejercicios semánticos. Un extracto emblemático de lo que se recortó es el siguiente:

...pero es que ya me harté  
de esta libertad  
y no quiero más padres

---

interesante que incluye un crescendo imponente y perturbador, cuando la locura del Sr. Tijeras lo lleva a confundir realidad con ficción asesinando a su secretaria, de la misma forma que “asesinaba” la libertad de expresión, a tijeretazo limpio. En una parte la letra dice “te veré en 20 años en televisión... cortada y aburrida, a todo color...”, algo que pasó en la realidad con varias de las películas prohibidas de la época, como el caso de *El último tango en París*, por ejemplo. Más tarde llega “Música de fondo para cualquier fiesta animada”, una genial metáfora de la realidad argentina de la época. Un tema con mensajes lamentablemente atemporales que serían proféticos, muy poco tiempo después» (Recuperado de: <http://iculturarock.blogspot.pe/2017/08/sui-generis-canciones-de-una-epoca.html>).

<sup>29</sup> En Cócaro, hallamos la siguiente descripción: «“Esas canciones apuntaban a la policía y al ejército. Publicarlas era mandar preso a Charly”, enfatiza el editor. El pianista, masticando rabia, reemplazó las piezas excluidas por otras dos: “Tango en segunda” y “El tuerto y los ciegos”. “García se enojó conmigo porque creía que lo censuraba. En realidad, le estaba salvando la vida”, rememora Álvarez. “Él era un niño con escasa preparación política, y no comprendía la dimensión de lo que estaba haciendo”» (Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-34271-2014-12-16.html>).

<sup>30</sup> Estas canciones, pese a que fueron tocadas en vivo por la banda en algunas ocasiones, solo aparecieron publicadas años después en reediciones y recopilaciones posteriores a la disolución de Sui Generis.

que acaricien mi espalda.  
Oye, hijo, las cosas están de este modo.  
Dame el poder y deja que yo arregle todo.  
No preguntes más.

En cambio, en la versión final de la canción (la que sí fue aprobada) se escucha de la siguiente manera:

Oye, hijo, las cosas están de este modo.  
Una radio en mi cuarto me lo dice todo.  
No preguntes más.  
Tenés sábados, hembras y televisores.  
Tenés días para dar aún sin los pantalones.  
No preguntes más. (García 1974)

El mensaje resulta similar en las dos estrofas (o, al menos, equivalente). En ambos casos, una figura paterna con aires autoritarios alecciona a su hijo sobre aquello que sucede hoy en un universo externo al espacio familiar («Oye, hijo, las cosas están de este modo»). En las dos versiones, esta figura paterna cierra su discurso con una advertencia («No preguntes más»). En el primer caso —el censurado—, la voz del padre solicita explícitamente al hijo que este le ceda su cuota de poder, bajo un ofrecimiento que suena engañoso: el padre asegura que lo arreglará todo. En el segundo caso —el que sí pasó el filtro de la censura—, notamos una modulación en la actitud paterna y la eliminación de toda eventual negociación. Ahora el padre ofrece distracciones y entretenimiento banal («sábados, hembras y televisores/días para dar aún sin los pantalones») a cambio de algo que permanece tácito (se intuye que *el poder* que antes —en la versión censurada— el padre reclamaba para sí con todas sus letras), y ya no parece haber ninguna oportunidad para que el hijo se niegue a concederlo. Esta vez, además, la negociación cede espacio a una confesión de parte sobre cómo «una radio en mi cuarto me lo dice todo». Por primera vez, se hace alusión a una figura (oculta también) que determina un discurso que se difunde a través de un medio de comunicación (la radio, en este caso) y cuyo mensaje abarca, o pretende comprender, *todos* los aspectos de la realidad, limitando —por oposición— el libre pensamiento de los radioescuchas (los padres), que así terminan por convertirse en una suerte de cómplices o prisioneros de la voz que determina *eso que es*. Si bien en el presente análisis no vamos a profundizar en el aspecto propiamente musical de la obra de García, cabe mencionar que esta sección de la canción presenta una interrupción en la melodía —que hasta ese momento fluía de manera tranquila—, introduciendo una atmósfera de caos que se apodera del tema. El punto elegido para la entrada del *beat* que marca el cambio en la música es el momento exacto

en que García termina de cantar «Oye, hijo, las cosas están de este modo», como si esa disrupción fuera un símil —sin palabras— de la realidad que se ha instaurado y a la que el padre hace alusión, afirmando haberla conocido a través de la radio. Como si no fuera suficientemente claro el guiño, la melodía vuelve a la tranquilidad inmediatamente después del «No preguntes más». Otra lectura que podría enriquecer el significado de esta última frase es que los versos «Tenés sábados, hembras y televisores/Tenés días para dar aún sin los pantalones/No preguntes más» podrían equivaler a un “no te quejes” que le enrostra el padre al hijo, en función de la enumeración de las contadas libertades que por el momento este posee. Un factor que se debe tomar en cuenta es el uso del término «televisores», vinculado directamente al registro de las imágenes en movimiento, que, como veremos en el tercer capítulo de la presente tesis, será un tópico central a lo largo de toda la obra de García; en este caso, emparentado la alusión a las pantallas que ofrecen distracción banal como alternativa a la realidad.

En el mismo álbum, encontramos otra canción que debió ser modificada para poder formar parte del disco; nos referimos a “Para quién canto yo entonces”, último *track* del “...instituciones”. En la letra, notamos una clara reflexión sobre el sentido mismo de hacer canciones en el contexto social al que uno pertenece. Comencemos revisando la letra de la canción tal y como quedó finalmente editada:

Para quién canto yo entonces  
si los humildes nunca me entienden,  
si los hermanos se cansan  
de oír las palabras que oyeron siempre,  
si los que saben  
no necesitan que les enseñe,  
si el que yo quiero  
todavía está dentro de tu vientre.

Yo canto para esa gente  
porque también soy uno de ellos.  
Ellos escriben las cosas  
y yo les pongo melodía y verso.  
Si cuando gritan  
vienen los otros y entonces callan,  
si solo puedo  
ser más honesto que mi guitarra.

Yo canto para ustedes  
porque atrasa los relojes,  
el que ya jamás podrá cambiar  
y no se dio cuenta nunca que su casa se derrumba. (García 1974)

La voz poética se pregunta una y otra vez sobre los posibles interlocutores de su obra, con quienes siente una constante desconexión, sea por falta de entendimiento o desigualdad en los códigos de comunicación que se utilizan entre los distintos grupos («los humildes nunca me entienden»), por cansancio de los pares («si los hermanos se cansan de oír las palabras que oyeron siempre»), por soberbia o autosuficiencia de los otros («si los que saben no necesitan que les enseñe») o por carecer de una real sensación de apego con las personas que hoy lo rodean («si el que yo quiero todavía está dentro de tu vientre»). Este último es quizás el verso que genera mayor número de interrogantes: ¿se canta para las próximas generaciones entonces?, ¿no hay un cariño real hacia las personas que hoy nos acompañan (incluyendo la madre/mujer/pareja a la que se está cantando)? La segunda estrofa, sin embargo, autorresponde algunas de estas preguntas. El autor se identifica como parte de ese grupo con el que previamente ha marcado claras diferencias (de clase, de códigos, de actitud frente a la vida): «Yo canto para esa gente/porque también soy uno de ellos». De esta manera, se incluye dentro de un círculo social que agrupa a todos sus integrantes por igual. Es más, identifica a estos otros sujetos (los que no son él) como los verdaderos autores de aquello que la voz canta («Ellos escriben las cosas y yo les pongo melodía y verso»). Evidentemente, no se trata de otorgar la autoría literal a estos otros individuos a los que se hace referencia —finalmente, el autor no solo pone «melodía» (música), sino también «verso» (letra)—, por lo que resulta sencillo deducir que aquello que «ellos escriben» se relaciona de manera más precisa con los hechos que inspiran las canciones que la voz entona; es decir, a lo que el narrador observa que sucede en el mundo exterior, y que él simplemente narra en su canción. Inmediatamente después, se describe una situación, aparentemente habitual, de censura y amedrentamiento («Si cuando gritan vienen los otros y entonces callan»). Esta breve línea, que se escabulló de los órganos (aún livianos) de censura de la época, resulta por demás reveladora: estas (otras) personas viven alguna experiencia —no sabemos cuál— que amerita que se desarrolle un grito. ¿Es producto del dolor? ¿Del miedo? ¿O será acaso simple rabia juvenil expresada al mundo? Sea cual sea la respuesta (quizá todas las anteriores), hay nuevamente otros (o unos nuevos “otros”) que, con el solo hecho de aparecer, hacen callar esas voces que gritan. Finalmente, este ejercicio de narrar aquello que hace a los demás gritar (y que inmediatamente es acallado por un “otro” autoritario) es enunciado desde una instancia musical, la misma que el autor llega a reconocer como un

espectro de honestidad («solo puedo ser más honesto que mi guitarra»). Pasemos ahora a la versión censurada, donde la última estrofa decía lo siguiente:

Y yo canto para usted,  
señor del reloj del oro.  
Sé que a usted nada lo hará cambiar,  
pero quiero que se entere  
que su hijo no lo quiere.

La sección final de la canción estaba destinada a encarar de manera frontal a esa suerte de figura antagónica a la que se ha ido aludiendo de manera sutil en otras canciones, como en el caso de “Instituciones”. En este caso, la singularización del interlocutor («Y yo canto para usted») hace que se sienta mucho más confrontacional el asunto: en lugar de cantar *de ellos*, te estoy cantando *a ti*; y, por lo tanto, *sé que me estás escuchando*. Inmediatamente, podría haberse colocado cualquier adjetivo peyorativo que hubiera engarzado en el sentido sin mayor problema; sin embargo, se utiliza la frase «señor del reloj del oro», que denota ciertos valores de los que se ha apropiado ese otro autoritario, que pertenece a una generación mayor y que, al mismo tiempo, es dueño del oro y del tiempo. Resulta curioso el uso del masculino en este caso, dado que el disco sale al mercado pasados ya los seis primeros meses de la asunción al poder de María Estela Martínez de Perón, “Isabelita”, primera presidenta mujer de un país en la historia del mundo y que fuera nombrada como tal luego de la muerte de su esposo, Juan Domingo Perón. Puede tratarse, por supuesto, del uso común del masculino como forma genérica; sin embargo, resulta sugerente pensar que, más allá de quién personifica en ese momento el poder formal, a lo que se esté aludiendo realmente sea a esa otra figura masculina (¿militar?) que conspira desde las sombras para hacerse del poder. De la manera que fuese, la sentencia hacia ese «señor del reloj de oro» es clara («Sé que a usted nada lo hará cambiar, pero quiero que se entere que su hijo no lo quiere»). No hay posibilidad de diálogo con ese *señor* que no va a querer/poder cambiar de ninguna manera; pero sí se plantea un enfrentamiento, haciendo evidente un antagonismo entre este y su hijo, cómplice de la voz que canta (una figura, otra vez, construida por oposición). Hay aquí un nuevo uso de la figura paterna como un otro, mostrando esta vez un vínculo generacional que se quiere evidenciar y que propone una sensación generalizada de desapego (si hacemos una lectura-entre-líneas moderada) o de odio (si optamos por irnos hacia el extremo, que siempre es la opción más atractiva en estos casos) entre el hijo/joven/ciudadano y el padre/adulto/gobernante.

En la versión que debió ser modificada para poder ver la luz, el singular con el que se hace referencia al interlocutor se diluye en un cambio al uso del plural, mucho menos

confrontacional. También se elimina la referencia al oro (o al control de las riquezas) y se sustituyen algunas figuras por otras: ya no existe un «señor del reloj de oro», sino que ahora es un otro (invisibilizado) que «atrassa los relojes»; por tanto, no solo sigue siendo dueño del tiempo, sino que lo relativiza a su antojo, pudiendo también marcar (si lo leemos de esa manera) una involución en el orden histórico-social. De la misma manera, ya no hay un hijo que no quiere a este señor, sino una casa que se derrumba sin que este (exseñor) se dé por enterado. La metáfora cumple, sin embargo, la misma función general, ampliando incluso el espectro generacional que tenía inicialmente a un nivel aún más universal. Así, García se las arregla para modificar sus letras sin que el significado de las mismas se vea realmente limitado; al contrario, pareciera incluso que el grado de las acusaciones se ampliara, bajo el amparo del uso de figuras menos literales o evidentes. Como anotación final, encontramos en esta canción una primera constante en la obra de García que abordaremos a lo largo del presente estudio (siendo la segunda el cine): nos referimos a la reflexión de la voz poética sobre la actividad misma que realiza, en tono metadieético, ángulo que desarrollaremos en nuestro siguiente capítulo. Tal y como se verá también en otras canciones que analizaremos, la voz poética duda, cuestiona o refuerza muchas veces el objetivo mismo que posee el narrador (quien enuncia desde la primera persona del singular).

Finalmente, tenemos el caso de “Botas locas”. Si bien este tema no formó parte del disco en su primera edición (fue eliminado en la operación que describimos anteriormente) y solo pareció en la reedición en *compact disc* (CD) muchos años después, vale la pena detenernos en por qué se dio esta operación de censura. La letra, en este caso, habla por sí misma:

Yo forme parte de un ejército loco,  
tenía veinte años y el pelo muy corto,  
pero, mi amigo, hubo una confusión,  
porque para ellos el loco era yo.

Es un juego simple el de ser soldado:  
ellos siempre insultan, yo siempre callado.  
Descansé muy poco y me puse malo,  
las estupideces empiezan temprano.

Los intolerables no entendieron nada,  
ellos decían “Guerra”, yo decía: “no, gracias”.

Amar a la Patria bien nos exigieron,  
si ellos son la Patria, yo soy extranjero.

[...] Se darán cuenta que aquel lugar  
era insoportable para alguien normal,  
entonces me dije: “basta de quejarme,  
yo me vuelvo a casa” y decidí largarme.

Les grité bien fuerte lo que yo creía  
acerca de todo lo que ellos hacían.  
Evidentemente les cayó muy mal  
y así es que me echaron del cuartel general. (García 1974)

La crítica, en este caso, resulta evidente. Las fuerzas armadas son el blanco al que se apunta y el joven García relata, como suya, la experiencia de un cadete inexperto que se une al Ejército y descubre que no sintoniza en lo más mínimo con aquellos que insultan, que se muestran intolerantes y que no entienden cómo funciona realmente el mundo (o cómo debería funcionar), teniendo a la guerra como máxima prioridad, sobre cualquier otra cosa. El joven («alguien normal») les dice sus verdades a las figuras de autoridad (quienes, por fuerza de oposición, serían los anormales). Lo que sucede después es el tenor justamente de todo que vendrá en los años de la dictadura: la voz poética recrimina a quienes ostentan el poder oficial, estos lo toman a mal y lo terminan sancionando con la expulsión. La crítica aquí se vale de términos más “literales” que los que García utilizará después, donde la sutileza en el estilo será el camino a seguir.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> En la biografía *No digas nada. Una vida de Charly García*, Sergio Marchi cuenta una historia que ilustra muy bien la manera en que operaba la censura durante esta época, incluso en otros países de la región: «Un mes antes de los conciertos del Luna Park, Sui Generis tocó en Montevideo. Pese a que la censura los había obligado a dejar de lado en su último disco de estudio los temas “Juan Represión” y “Botas locas”, este último seguía figurando en la lista de temas de los recitales. En Uruguay la dictadura militar no dejaba resquicio por donde pudiera colarse un poco de libertad, y el show de Sui Generis fue seguido con especial atención por la policía (para “garantizar el orden”) y los servicios de inteligencia. “Botas locas” fue la señal que esperaban para arrestarlos. Escucharon la letra, vieron la repercusión que despertó y procedieron. Rinaldo Raffanelli no se lo olvida más. “Fueron presos hasta los equipos. Después nos hicieron declarar a todos por separado. El primero en ir fue Charly, que cuando volvió nos hizo señas de que dijéramos que no sabíamos las letras. Va Juan Rodríguez y cuando le preguntan por la letra de los militares dice que es el baterista y no canta. Yo hago lo mismo, digo que toco el bajo, y Nito dice que toca la flauta. Después nos soltaron a todos. Cuando estuvimos lejos le preguntamos a Charly qué era lo que había hecho. El Flaco les cambió toda la letra de “Botas locas” y les hizo creer que era un tema nacionalista. En vez de «si ellos son la patria, yo soy extranjero» les dijo «si ellos son la patria, yo me juego entero». Fue increíble, lo hizo todo en el momento y sin consultarnos. La sangre de pato de García nos salvó la vida» (2007: 83-84).

## CAPÍTULO 2

### EL NARRADOR METADIEGÉTICO (Y EL MENSAJE BUSCA TRANSMITIR)

#### 2.1 CARACTERÍSTICAS DEL NARRADOR

Como sabemos, el narrador es el sujeto de la enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la historia y sus acciones. No existe, sin embargo, un único tipo de narrador, sino que cada relato presenta características particulares. Entre las múltiples posibilidades para abordar el fenómeno, nos valdremos de la narratología y de las definiciones que realiza Gérard Genette en *Figuras III* respecto a los tipos de narrador.<sup>32</sup> Para comenzar, en términos de *modo*, el narrador puede o no estar presente dentro de la acción que se relata. En cuanto a la *voz*, otro eje que corre en paralelo y que se debe tomar en cuenta, el narrador puede ser también un personaje (o no) de aquello que se narra. Para identificar correctamente la instancia narrativa en la que se encuentra el narrador de los textos que analizaremos, debemos observar las huellas que este deja en el discurso, elaborando tres preguntas básicas: ¿quién enuncia?, ¿desde dónde enuncia? y ¿cuándo lo enuncia? La primera interrogante nos remite a la *persona*, o relación del narrador con la historia que está contando; la segunda nos lleva directamente al *nivel narrativo*, o la situación que vive el narrador respecto a la historia misma que relata; y la tercera sirve para definir el *tiempo de la enunciación*, o el momento desde el cual se está contando la historia, y que puede ser de 4 maneras: anterior (a los hechos que se cuentan), ulterior (o posterior a ellos), simultáneo o de intercalación. Respecto al *nivel narrativo*, el narrador puede ser intradiegético, o parte de la historia que se cuenta (es decir, de la diégesis), extradiegético (que es aquel que no forma parte de la historia) o metadiegético, en el caso de un narrador que forme parte de una historia y que, al interior de ella, desarrolla un relato de carácter propio. Sobre la categoría de *persona*, esta tiene que ver con la actitud narrativa que define el autor respecto al narrador que este emplea; en otras palabras, si quien cuenta la historia está ausente del relato (heterodiegético) o, por el contrario, participa como personaje del mismo (homodiegético), pudiendo ser el propio protagonista de la historia o un actor secundario en la trama, a la manera de un Watson que rememora las aventuras de Sherlock Holmes.

---

<sup>32</sup> Cabe señalar que hemos optado por el enfoque narratológico por considerar esencial para nuestro estudio el uso de la figura del narrador en la obra de García. Si bien pudimos haber recurrido también a un análisis de tipo poético, nos parece pertinente utilizar este tipo de aproximación narratológica para los fines que la presente tesis persigue. De todos modos, alentamos a otros investigadores a que puedan utilizar también esos caminos en futuros abordajes a la obra del autor.

En el caso de las canciones que analizaremos, muchas de ellas presentan un narrador intradiegético y homodiegético (o, recapitulando, un narrador que se encuentra presente como personaje en la historia que se relata; en este caso, participando como observador, y no como el protagonista que cuenta su propia historia). Asimismo, en la mayor parte de las canciones de García, por su uso de la primera persona y por el hábito de evidenciarse a sí mismo como narrador, nos toparemos de manera constante con relatos ubicados dentro de otros relatos (o metadieгéticos). En *Nuevo discurso del relato*, el mismo Genette aborda la oposición entre relato primario y relato secundario. El autor sostiene que esta distinción puede generar confusión, al suponer que el relato primario tiene automáticamente mayor jerarquía o importancia que el secundario:

Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él. La oposición primario/secundario traduce este hecho a su manera, y creo que hay que aceptar esta contradicción entre la innegable subordinación narrativa y la posible preeminencia temática. (1998: 62)

En la obra de García, entonces, estaríamos en muchos casos (o en muchas canciones) ante un metarrelato, según la terminología misma que emplea Genette, entendiendo esto como un relato dentro de otro relato, a la manera de Scheherezade en *Las mil y una noches*. En la canción “Peperina”, por ejemplo, la misma que da nombre al cuarto disco de la banda (liderada por Charly) Serú Girán, la primera estrofa arranca de la siguiente manera:

Quiero contarles una buena historia,  
la de una chica que vivió la euforia  
de ser parte del rock,  
tomando té de peperina. (García 1981)

A continuación, la canción comenzará a relatar la historia de una *groupie* muy cercana a la voz que enuncia:

Romántica entonaba los poemas más brillantes  
susurrando al oído de mi representante:  
«Te amo, te odio, dame más». (García 1981)

Desde un primer momento, se establece que el narrador va a relatar una historia a todo aquel que se encuentre escuchando en ese momento (el *narratario*, en términos de Genette). Esta historia tiene como protagonista a una chica que participó (en un tiempo del pasado

indeterminado) de «la euforia/de ser parte del rock». El narrador no es entonces el protagonista, pero manifiesta en distintos momentos su relación con los demás personajes que componen el relato, como si se tratara de un testigo que cuenta a un oyente externo, de manera explícita, aquello que conoce o que ha observado. Como veremos en adelante, esta figura —la del observador que narra aquello que ve— será primordial a lo largo de la obra de García, aunque en algunos casos las circunstancias obliguen a esconder al narrador en rincones tácitos (en particular, cuando el trasfondo de la canción aborda temas más delicados), convirtiéndose así en la estrategia más recurrente que usará García para transmitir sus mensajes.<sup>33</sup> Al interior del mismo LP, otra canción nos permite seguir analizando esta figura. Nos referimos a “Cinema verité”, cuyo título alude al cine que se aleja de los artificios del estudio clásico para salir a la calle y observar la realidad, pero que, a la vez, permite la intervención creativa por parte del autor. Revisemos primero la letra:

Anteojos negros de carey,  
auriculares en la sien.  
No me escucha, no me ve  
y yo puedo observar tranquilo  
la playa como un ajedrez,  
el tipo del Mercedes Benz,  
que está tirado ahí nomás.  
Tiene una sola cosa en mente.  
Solo una chica tonta más bajo el sol,  
como una propaganda de bronceador.

Él sabe cómo impresionar, caminando como Tarzán.  
Él es Eva y ella Adán  
y yo estoy en cualquier planeta,  
presiento que algo va a pasar  
las plumas del pavo real  
oscurecen hasta el sol  
y él se siente rey de la selva.

---

<sup>33</sup> Otra canción que utiliza una estrategia narrativa similar es “Cuando ya me empiece a quedar solo”, compuesta por el mismo García para el segundo LP de Sui Generis (“Confesiones de invierno” de 1973), pero que no forma parte de la presente investigación por haber sido editada en una etapa previa al periodo histórico que abordamos; sin embargo, no deja de ser interesante su cualidad de ser un punto de referencia inicial respecto al estilo del autor.

Ellos están con la máquina de mirar  
justo en el paraíso para filmar.

Yo puedo compaginar  
la inocencia con la piel,  
yo puedo compaginar.

Yo nací para mirar  
lo que pocos quieren ver  
yo nací para mirar.

Ahora él le ofrece una manzana  
ahora le insiste de probar  
ahora estimula sus membranas por la *hot-line*  
en escenarios solitarios  
la gente se habla un poco más  
y hasta dos pobres millonarios se pueden encontrar.

Cayeron los auriculares  
y los anteojos de carey  
la luna baja los telones  
es de noche otra vez. (García 1981)

La lectura que suele hacerse de la canción ubica a García (o al personaje que él coloca como narrador, en uso de la primera persona/singular) en la posición de un observador que describe aquello que lo rodea. Esto es indudable; sin embargo, hasta donde hemos podido encontrar, no se han ensayado hasta ahora mayores hipótesis sobre qué es aquello que el narrador se encuentra describiendo. La suposición que se repite de manera constante es aquella que se presenta como la más evidente: un hombre se acerca a una mujer en lo que parece ser un ejercicio de seducción, en el contexto casi idílico de un día de playa bajo el sol. Por supuesto que esta lectura es válida (no podría no serlo), pero en García, como iremos descubriendo, no todo es lo que parece (y de hecho, casi nunca lo es). Pensemos en qué año nos encontramos. Ya ha transcurrido casi un lustro desde que se inició el Proceso y la lista de desaparecidos entre los jóvenes de ideas cercanas a la izquierda y al socialismo es alta, por decir lo menos. Las desapariciones forzadas durante el régimen militar argentino será algo que García tocará luego con mayor libertad tras la vuelta a la democracia (como observaremos más adelante, cuando discutamos “Los dinosaurios”), lo que nos da luces sobre la relevancia que habría tenido para él ese tema. ¿Cómo no lo tendría para un artista de su procedencia? Suponiendo que esta preocupación haya estado también presente en Charly durante el momento de mayor paranoia

en su país —que es lo más probable—, podría perfectamente aplicarse a “Cinema verité” una lectura que emparente este fenómeno con la historia que (en apariencia) se está relatando.

La mayor parte de los operativos de detención de la época se llevaban a cabo con militares o paramilitares que forzaban a víctimas a entrar a un vehículo para que luego no pudieran ser vistos nunca más. Esto podía darse a plena luz del día, normalmente con atacantes en grupos de 4 o 5. Hagamos ahora el ejercicio de releer el texto, pensando en el hombre como un agente del Estado y la mujer como una inminente desaparecida. La primera vez que se menciona al hombre de manera directa es con el verso de «el tipo del Mercedes Benz» (el auto siempre es un elemento central en estas operaciones); inmediatamente antes, la voz poética ha descrito la playa como un ajedrez. Por supuesto, la lectura de la seducción plantea también un juego de estrategia, pero el ajedrez es a la vez un equivalente de la guerra, donde dos bandos opuestos se enfrentan y las piezas son constantemente eliminadas y abducidas del tablero, como pasaba en la Argentina de ese momento. La mujer es «solo una chica tonta más bajo el sol» (¿o es acaso solo lo que aparenta?). Como veremos muchas veces más, el *disfraz* aparece como un elemento esencial del imaginario de Charly. El hombre se acerca ahora sigilosamente y la letra dice: «él sabe cómo impresionar», que sirve tanto para describir el caminar musculoso que parece insinuarse como para relatar un encuentro en el que la víctima debe estar suficientemente asustada para guardar el silencio debido. Luego que él le ofrece la manzana —suerte de presente griego que, al menos en los cuentos de hadas, siempre oculta un veneno terrible debajo de lo que aparenta—, no sabemos realmente nada de lo que sucederá después. Él insiste en que ella pruebe (la manzana) y, casi por corte, él «estimula sus membranas por la *hot-line*». Suena a una operación de seducción que tuvo éxito, pero sin demasiado sentido. Si logra seducirla, ¿por qué la alusión a la *hot-line*? Si por el contrario, no lo logra, quizás no le quedó otra alternativa que recurrir a estos mecanismos de búsqueda de placer. Ninguna opción suena muy convincente. ¿Será la estimulación a las membranas por *hot-line* una manera de referirse a un tipo de tortura? Lo único que sabemos es que el escenario queda deshabitado tras el encuentro. Solo hay otros individuos que hablan y personas con mucho dinero (y poder, evidentemente) que se encuentran. En este punto no está de más recordar las palabras del mismo Videla a un periodista (José Ignacio López) en septiembre de 1979:

Mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, es un desaparecido. (Cariboni 2017)

Esto se aplica perfectamente a los personajes sobre los que nos canta García. El final de la canción retoma el inicio, haciendo mención a los lentes negros de Carey y los auriculares en la

sien (no en el oído, sino en la sien, rincón del cuerpo humano al que casi solo se alude cuando hay una pistola de por medio, como veremos en “Viernes 3 AM”, también de Serú Girán). Ambos elementos han caído (¿al suelo?). Nunca se supo en realidad de quién eran los lentes y los auriculares. ¿De la mujer que esconde su verdadero ser y aparenta superficialidad para que no la descubran? ¿Del hombre que no quiere levantar sospechas del acto que va a cometer? ¿O del narrador que es García y que ve, amparado en el anonimato, toda la escena que se relata en la canción? De hecho, el mismo Charly usaba ese tipo de lentes y evidentemente escuchaba música, así que cualquier escenario es posible, aunque nos inclinamos por la conjunción de todos los anteriores. A fin de cuentas, todos llevan disfraces. Como sucedía con “Peperina”, el narrador evidencia que se trata de un relato, solo que, en este caso, por la gravedad del asunto, ya no hace tan explícita su función al interior del mismo. Nos da pistas, eso sí: un disfraz compuesto por lentes y auriculares que le permiten pasar desapercibido. Concluido el relato, ya no podemos encontrar a los protagonistas para saber lo que en verdad pasó ni a otros testigos que puedan decir algo más al respecto. Solo queda un observador, el narrador (Charly mismo), que se adueña de una capacidad que más suena a maldición: «Yo puedo compaginar/la inocencia con la piel/yo puedo compaginar/Yo nací para mirar/lo que pocos quieren ver». Lo de García va por el lado de relatar aquello que nadie más quiere mirar, y en eso consiste su poética. Es un talento y a la vez un peso que, como artista, debe llevar consigo, como si se tratara de una condena. ¿Cómo hacer para que esta característica primordial de su obra no lo lleve a correr el peligro de desaparecer él también? Pues el secreto está en decir y no decir. García plantea las palabras —no más de las esenciales— y las ordena para que se sienta que hace referencia a una escena banal, pero que a la vez pueda significar otra cosa, mucho más oscura, eso de lo que nadie más habla en voz alta y que pocos quieren observar. Como si se tratara de un mensaje subliminal, el verdadero sentido está frente a nuestros ojos y apenas lo captamos; incluso dudamos de su existencia, si es que acaso fuimos conscientes de ella en algún momento.

## 2.2 EL NARRADOR EN EL DISFRAZ

El concepto del disfraz es algo a lo que volverá García constantemente desde la disolución de Sui Generis y de la formación de su segunda banda: La Máquina de Hacer Pájaros. García ensambla esta agrupación luego de la experiencia ya relatada del “...instituciones” y en ella se nota una clara influencia de grupos británicos de rock progresivo de la época, como Genesis, Yes y Pink Floyd, entre otros. Su primer disco homónimo se grabó entre junio y septiembre de 1976 en los estudios ION y fue presentado en noviembre del mismo año, ocho meses después del golpe de Estado militar al gobierno de la presidenta María Estela

Martínez, “Isabelita”, y que permitió la conformación del Proceso de Reorganización Nacional, encabezado por el hasta entonces Comandante General del Ejército, Jorge Rafael Videla, quien asumió formalmente la presidencia cinco días después del golpe. Se inició así el que se considera el período de dictadura más severo y represivo en la historia de Argentina, descrito por el periodista y escritor argentino Horacio Verbitsky de la siguiente manera:

Nunca antes en la historia argentina, el Estado, como maquinaria, integralmente había sido puesto al servicio de la violación sistemática de toda regla, incluso de las propias, de las dictadas por quienes lo ocupaban, en aplicación de un plan que la Justicia definió como criminal; consistente en secuestrar personas, tenerlas alojadas en forma clandestina, torturarlas y luego —según los casos—, dejarlas en libertad, pasarlas a la Justicia o asesinarlas. Esto no había ocurrido nunca antes en la Argentina. (Verbitsky 1997)

Es con el álbum debut de *La Máquina...* que se inicia una etapa menos “literal” en la obra de García. De hecho, una crítica de la época señaló que se trataban de «letras ininteligibles por voces hermafroditas» (Conde 2007: 246). Sin embargo, era justamente esa falta de literalidad lo que permitió a Charly comenzar a componer bajo el radar de la censura, tal y como podemos apreciar en un testimonio de García aparecido en la biografía *No digas nada. Una vida de Charly García* de Sergio Marchi: «De repente, me decían: “Está la dictadura, no podés decir eso”, y yo lo decía de alguna manera» (2007: 35). Las nuevas estrategias de Charly lo alejaron, en este punto, de lo que se había visto durante su período en Sui Generis, donde las metáforas eran más o menos claras. Ahora tenía que comenzar a manejarse con mayor cuidado, valiéndose de todo tipo de sutilezas.<sup>34</sup> El tema “Rock and roll”, por ejemplo, llamaba a los jóvenes a rebelarse contra un sistema que comenzaba a corroerlos («desoxidémonos para crecer, crecer»)<sup>35</sup> En palabras de Marchi, «el público no comprendía del todo bien las letras

---

<sup>34</sup> Para Mara Favoretto, «la técnica retórica de García dejaba fuera la tradicional moraleja que educaba o predicaba cierta moral al lector, para abrir un espacio en el que el propio lector oyente fuera quien debía crear su propia moraleja o conclusión. Esto lo hizo claramente en la primera alegoría producida por García bajo la dictadura: una máquina que producía canciones como si fueran pájaros. Los pájaros son aves asociadas directamente con la libertad, sus alas representan la capacidad de volar. La única forma de detener el vuelo libre de un pájaro es enjaularlo —ponerlo tras las rejas— o cortarle las alas. García y su máquina inventaban pájaros que no se podían enjaular ni censurar» (2013: 137).

<sup>35</sup> Siguiendo con Favoretto, «la alegoría de la desoxidación resultaba válida si se tiene en cuenta que es un proceso mediante el cual una sustancia pierde algunas de sus propiedades. Cuando el hierro se oxida, se aherrumbra, se enmohece. El hierro, metáfora de la fijeza y firmeza de los conceptos conservadores del régimen militar, se desgastaría, según esta interpretación, al contacto con “agentes naturales” como el aire o el agua salada, símbolos poéticos de la libertad y el dolor. Invitar al oyente a “desoxidarse” presuponia que ya estaba “oxidado”, que la rigidez de las ideas impuestas no podría preservarse en el tiempo, sino que se oxidaría. También era una forma de adelantarse a los hechos, de pre-ver lo que ocurriría con la acción del gobierno militar ya que la canción fue compuesta a poco de iniciado este período» (2013: 137).

herméticas, pero en tiempos violentos como aquéllos de 1976 donde la vida no tenía valor alguno, Charly hizo prevalecer su inteligencia y su música, teniendo que resignar una comunicación más directa» (2007: 140-141).

Volviendo a nuestro análisis, tenemos canciones en que el narrador homodiegético pasa de ser un simple testigo al protagonista del relato. Un ejemplo lo encontramos en el cuarto track del Lado A, titulado “No puedo verme más”. En la letra, García escribe lo siguiente:

No puedo verme, no puedo verme.

Cara de miedo.

Le digo al disfraz:

«Necesito verme asustado».

No puedo verme.

No hay maquillaje para quien no ve  
su reflejo por ningún lado.

No puedo verme.

El chico de la guitarra gritó:

«Necesito volverme negro».

No puedo verme.

Su mamá llora y llama al doctor  
para salvarlo del infierno.

No puedo verme, no puede verme.

Cuántos secretos en este lugar  
se descorren continuamente.

No puedo verte.

Hoy un amigo llorando hasta me decía:

«No puedo verme». (García 1976)

Aquí tenemos un ejemplo claro de cómo las letras de García comenzaron a hacerse más sutiles en cuanto a la aproximación a los temas que se plantean, los mismos que se presentan, a su vez, muy similares los que ya le interesaban durante la etapa final de Sui Generis. En este caso, se mantiene el uso de la primera persona para expresar el desconcierto de un sujeto que pasa por un estado muy peculiar: no puede verse. Podemos imaginar muchas hipótesis a partir de esta premisa, pero, para fines prácticos, nos adelantaremos a señalar la lectura que (a nuestro criterio) resulta como la más probable: La voz poética no se reconoce a sí misma porque está llevando un disfraz (físico o metafórico), lo que a la vez le genera mucha intranquilidad, como si no hubiera sido consciente del efecto que usar ese disfraz iba a generar (el no verse) o como si

simplemente ya no hubiera posibilidad de dar marcha atrás. Sabemos que es un disfraz porque literalmente le habla («Le digo al disfraz: “Necesito verme asustado”») y entonces entendemos que el disfraz es un aliado para esconder el verdadero rostro. Mostrar miedo, además, parece tener un valor positivo en la presente ecuación, como si a uno lo pusiera a salvo. Con la repetición de la frase que da nombre a la canción («No puedo verme»), comenzamos a notar una reiteración que se mantendrá a lo largo del tema, como si se tratara de algo más que una simple observación. Se convierte, pues, en un grito que combina la incredulidad con alarma y paranoia. Inmediatamente después, se establece que «no hay maquillaje para quien no ve/su reflejo por ningún lado», como si el uso del disfraz relativizara su naturaleza misma: el disfraz hace que uno deje de reconocerse a sí mismo, por tanto ya no puede verse, por tanto deja de existir el propio rostro que necesitaba ser camuflado en primer lugar. Hay, entonces, un efecto nocivo en el acto de esconder la verdadera identidad, el verdadero ser; una deshumanización del mismo yo que atraviesa por el proceso de verse envuelto en un juego de escondidas con efectos dañinos y que puede conducir a un camino sin retorno. A continuación, otra persona pasa por el mismo trance («el chico de la guitarra gritó: “Necesito volverme negro”»). Este chico de la guitarra, inevitablemente, nos hace pensar que el enunciador está haciendo referencia no solo a sí mismo, si no a su entorno, compuesto —literalmente, según la canción, claro— por músicos que esconden su verdadero rostro. Este segundo personaje no solo solicita al disfraz (ya tácito) que lo provea de un cambio en la expresión, como vimos al inicio, sino de color de piel (asumimos que, en este caso, el uso del «volverme» antes de «negro» indica que el personaje no es de ese color en primer lugar). Luego, su mamá llora y llama al doctor para salvarlo del infierno. En este punto, cualquier interpretación podría pecar de antojadiza. ¿La mamá intenta protegerlo o de reformarlo? ¿Intentaba alejarlo del «infierno» que lo persigue o al que pertenece? En las letras de García, como hemos visto ya en temas de Sui Generis, los padres suelen ser aliados del sistema, que impone sus formas sobre los demás, limitando las libertades de todos (y de los jóvenes en particular). No podemos ensayar, sin embargo, una interpretación certera en este punto; pero, considerando que ambos de los escenarios que corresponden a la madre son posibles, creemos que el discurso se enriquece justamente por esa oposición de significados, la misma que relativiza ese mundo adulto que en las canciones de García busca mostrarse como un aliado (pero que, en la realidad, podría no serlo tanto). Otra característica a tomar en cuenta es la presencia del vocabulario de tipo médico que la Junta Militar comenzó a utilizar como parte del discurso oficial. Hacia el final del tema, un amigo, entre lágrimas, llega a la misma conclusión con la que comenzamos: tampoco puede verse a sí mismo. El síndrome, entonces, lejos de haberse curado, se ha expandido, generando dolor en las personas queridas (un amigo) o del entorno (el chico de la guitarra). Una posible cura, por otro lado, no asoma por ningún lado.

Como podemos observar, las preocupaciones del autor sobre el entorno social se mantienen, pero el estilo cambia notablemente. Intuimos que esto no se debe únicamente a una maduración en el ejercicio de su escritura, si no a evitar experiencias previas de censura, como la que García vivió con el último disco de Sui Generis. Otro punto fundamental para nosotros radica en cómo la canción sirve para sentenciar que es imprescindible el uso de un disfraz para pasar desapercibido y no pagar las consecuencias que se generan cuando la amenaza invisible logra identificar el verdadero rostro. Creemos que esta idea es clave no solo en términos de la canción misma, sino para entender cómo es que García opta, a lo largo de su vida, por aparentar (y ser, por supuesto) una estrella de rock, ajena a todo tipo de activismo político. Permittiéndonos un pequeño paréntesis de nuestro análisis literario, nos preguntamos: ¿podría la conducta misma del artista tratarse de un disfraz? A la luz del contenido de sus letras, creemos que lo es. Sin dudar de sus inclinaciones por el goce de los avatares propios de su rubro (drogas, sexo, rocanrol y demás), nosotros consideramos que Charly se valió del disfraz de artista maldito para salirse con la suya y poder enunciar las más duras críticas a la dictadura, tal y como su canción propone como único escape posible.

### 2.3 SERÚ GIRÁN (O CUANDO LAS PALABRAS SE DISFRAZAN)

Finalizada la etapa de García en La Máquina de Hacer Pájaros, el músico inicia su periplo con Serú Girán, donde, si bien hay temas (como los vistos al inicio del capítulo) donde el narrador aún puede identificarse, hay otros caso en que la operación se complejiza muchísimo, y esto tiene que ver con la identidad misma de la banda. Después de todo, los vocablos Serú Girán no significaban nada por sí mismos y, en todo caso, remitían al sinsentido. El uso de estas palabras inventadas tenía que ver con la musicalidad de su uso, pero también se enfrentaban de manera clara a una realidad en que las palabras estaban siendo vedadas. La solución: buscar otras nuevas que pudieran remplazarlas.<sup>36</sup> Sin embargo, las agencias de control y de censura que los músicos intentaban evadir, por otro lado, fueron ganando terreno una vez instalada la Junta Militar. De hecho, en 1977, la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) preparó un documento secreto titulado *Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y*

---

<sup>36</sup> Para Favoretto, «el sinsentido que empleaba García aparecía como una subversión del lenguaje, una rebelión contra los códigos semánticos impuestos, resultando en nuevos textos que, lejos de presentar una interpretación unilateral, presentaban una nueva variedad lingüística a explorar. La herramienta creativa de García, en lugar de utilizar las “palabras permitidas” inventaba nuevas que no sólo cuestionaban la tradición sino la semántica. El nombre de la banda, que también daba nombre a su primer trabajo discográfico, probablemente aludía a una temporalidad futura. “Serú Girán” se acerca a la construcción de verbos en futuro. El juego lingüístico que se abre es sugerente: “serán” resulta de la combinación de la primera sílaba de la primera palabra y la última sílaba de la última palabra. Curiosamente, es la tercera persona del plural del futuro del verbo “ser”» (2013: 139).

*extranjeros que desarrollan actividades en la República Argentina*, donde se afirmaba que «la musicoterapia ha demostrado la incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma» (Bertazza 2008: 3). Otros textos que circulaban en la época aseguraban que el rock promovía todo tipo de peligros en los jóvenes:

La polirritmia musical —propia de la música progresiva— acentúa la penetración del mensaje —sea este subliminal o no— aumentando la intensidad de respuesta del sujeto. Precisamente, esta es una de las peculiaridades de la nueva música: ser de una frecuencia cambiante de tres por cuatro y cinco por cuatro, en forma similar a los experimentos de Pavlov. El doctor Joseph Crow, profesor de psicología del Pacific Western College, ha expresado que el empleo del ritmo rock puede producir estados hipnóticos. Los jóvenes escuchan cientos de veces la misma canción [...] la repetición es la base de la hipnosis. Esto aumenta el grado de sugestionabilidad en el oyente generando acciones futuras de tipo imprevisible. (Marchini 2008: 244)

Estas limitaciones impuestas (desde el poder) al arte de la creación musical, exigieron procesos de respuesta distintos en los músicos, al menos en aquellos que querían seguir produciendo en tiempos de la Junta Militar, sin que eso implicara necesariamente un vaciado de sentido/contenido en sus nuevos proyectos<sup>37</sup>. En el caso de García, como mencionábamos, la alternativa fue evidenciar esta operación ejercida por la censura, inventando palabras en una nueva banda que, como decíamos, desde su nombre mismo planteaba una disrupción en el uso del lenguaje, utilizando palabras inventadas como sello de la enunciación, con canciones como “Seminaré”, “Eiti-Leda” y, por supuesto, “Serú Girán”, entre otras. Esta última canción, por ejemplo, bautizada igual que la banda y que el primer disco que editaron, se vuelve una suerte de arte poética donde puede leerse (o no leerse) lo siguiente:

Cosmigonón

Gisofaía

Serú girán—seminare paralfá.

---

<sup>37</sup> En un artículo de Favoretto y Wilson se concluye que «al evitar palabras tales como “pueblo” o “libertad”, los artistas evitaban tener que reformular sus composiciones (Del Puente 1995: 43). Dicho de otro modo, con suficiente creatividad, los músicos empezaron a lograr expresarse con relativa impunidad. Podría decirse que el modo de sobrellevar tal dificultad fue, como sugirió García, “inventar un idioma”. De hecho, se fue conformando un nuevo código para las letras de las canciones que les permitía eludir ambos censura y lenguaje impuesto por el Proceso. El proceso de escritura y re-escritura dentro de los parámetros requeridos obligó a los artistas a refinar más y más su sistema de significados, a tal punto de crear un nuevo sistema poético apoyado en el uso de metáforas sofisticadas y lenguaje altamente cifrado. El desarrollo de un nuevo lenguaje lírico —codificado— permitió a la cultura del rock nacional el reclamo de un espacio propio en la esfera social argentina» (2017: 261-262).

Narcisolón  
Solidaría serú girán;  
Serú girán paralía.  
Eiti leda luminería caracó  
Eiti leda luminería caracó.  
Ah... lirán marino...  
Ah... lirán ivino.  
Parastaría necesari eri desi oia!  
Seminare narcisolesa desi oia!  
Serilerilán...  
Eiti leda luminería caracó. (García 1978)

En palabras de Favoretto y Wilson, este nuevo planteamiento «presentaba una punzante crítica al empobrecimiento lingüístico que los compositores tenían que enfrentar durante el Proceso» (2017: 260-261). Otra canción del mismo disco que comparte la inventiva lingüística de García (sin llegar a los extremos más incomprensibles de “Serú Girán”) es “Eiti-Leda”, tema emblemático del rock argentino donde el lenguaje médico de la dictadura subvierte, de alguna manera, su significación para formar parte de una canción de amor.

Lejos, lejos de casa,  
no tengo nadie que me acompañe a ver la mañana.  
Y que me dé la inyección a tiempo,  
antes que se me pudra el corazón.  
Ni caliente estos huesos fríos, nena. [...]

Quiero verte la cara  
brillando como una esclava negra,  
sonriendo con ganas, nena. (García 1978)

Como ya ocurrió con Sui Generis, hay en Serú Girán una evidente conciencia de clase y de la naturaleza de un origen esencialmente clasemediero y de ciertos privilegios, que no puede dejarse de ninguna manera de lado. Esta canción en particular fue escrita por García a los 17 años, habiendo sido grabada recién con su tercera banda. Ya desde esta edad, la idea de “lo negro” constituía una figura recurrente. Más adelante escribiría el tema “Cómo me gustaría ser negro”, continuando con este espíritu de culpa de clase con el que juega en muchas canciones. De la misma manera, resulta fundamental darnos cuenta que la voz poética entiende la realidad como un entorno que va más allá del que considera como inmediato, lo que da ciertas luces

sobre la composición del relato social presente la obra de Charly. En adelante, el diálogo con la mujer («nena») continúa de la siguiente manera:

Quiero verte desnuda  
el día que desfilen los cuerpos  
que han sido salvados, nena.  
Sobre alguna autopista,  
que tenga infinitos carteles  
que no digan nada. [...]

No veas mi capa azul,  
mi pelo hasta los hombros,  
la luz fatal,  
la espada vengadora.  
¿No ves que blanco soy, no ves? (García 1978)

Sin duda, en la escena que se narra en el primer fragmento se trasluce cierta esperanza de redención. El amor (el sexo), la salvación, el viaje en carretera, la propaganda publicitaria que ya no engaña porque ya no existe y está vacía —o ya no logra su cometido porque logramos identificar su verdadera naturaleza—, todos son elementos que hablan del anhelo de un futuro de libertad. En la segunda parte, volvemos a la realidad del presente, donde el narrador habla de sí mismo a su interlocutora, solicitándole que no se deje engañar por la apariencia (el disfraz) que este lleva. Finalmente revela su verdadera naturaleza: de blanco, sí; pero de “blanco” como posible víctima también.

#### 2.4 LA CULTURA DE MASAS CONTRAATACA

La publicidad (los «infinitos carteles que no digan nada»), como lo fue antes para Jagger y Richards de los Rolling Stones en “(I can’t get no) satisfaction”, se volvió también un tema recurrente en Serú Girán y constituye otra dimensión del uso de metarrelatos al interior de las canciones de Charly. En 1979, la banda editó el que fue su segundo disco, titulado “La grasa de las capitales”, fundamental para entender la posición ideológica de García ante el contexto social y político que enfrentaba su país en tiempos de represión y estancamiento:

La palabra “grasa” es una metáfora para indicar la cubierta, la superficie que no dejaba ver el interior. La grasa es una metáfora de la Argentina del momento, que era un

engaño. “La grasa de las capitales” era la parte visible de un país que había sido silenciado. (Favoretto 2014b: 78)<sup>38</sup>

Como advierte Favoretto, Charly no centra aquí su atención en la denuncia directa de prácticas represivas, sino que decide llamar la atención sobre aquellas imágenes que nos rodean y nos distraen de la realidad (como es “la grasa superficial que intentaba cubrir la devastadora realidad”, como la llama la autora):

En ese disco, en más de una canción, García dice que «no se banca más» o «no se puede más» y hasta incluía un tema que hablaba del suicidio. (2014b: 78)<sup>39</sup>

Tal y como señala Silvia Kurlat Ares en su artículo *El lenguaje de la tribu: los códigos del rock nacional entre Charly García y Marcelo Cohen*, las citas a la cultura popular se convierten en una herramienta poderosa de denuncia para alertar sobre los problemas de la sociedad:

La tapa de “La grasa de las capitales” (1979) parodia las revistas de chismes, especialmente *Hola* y *Gente*, al convertir el lenguaje de la habladería en instrumento de denuncia a través del humor. Por ejemplo, uno de los “titulares” dice “Pedro Aznar y Olivia Neutron Bomb” refiriéndose a uno de los músicos del grupo, a la cantante pop Olivia Newton-John, y a los debates sobre la bomba neutrónica cuya naturaleza y utilidad (tras ser incluida en el arsenal norteamericano en 1974) constituía un punto álgido en los debates por la paz y el desarme de las superpotencias. Así, el titular resemantiza la estética y los contenidos de las revistas de chismes en función de generar nuevos universos de sentido a partir de materiales cotidianos y, al mismo tiempo, carga políticamente todos los códigos que aparecen en el disco. Lo que hasta ese momento era un secreto a voces, se convierte en textualidad expresa. Y, lo que hasta entonces era una práctica de consenso, se articula como ideología. (2007: 153)

---

<sup>38</sup> Como advierte Rocío Silva Santisteban (2018), «en el uso de la jerga argentina, el lunfardo, “grasa” significa persona vulgar, de referencias vulgares. Con muchas modulaciones, porque Evita le decía “grasitas” a las personas cuando las tenía adelante: los humildes. Viene de la idea de que los mecánicos siempre estaban con grasa» (comunicación personal). Esta consideración añade, por supuesto, otra dimensión significante a tomar en cuenta en el presente análisis.

<sup>39</sup> Por el tema “Viernes 3AM”.



Figura 1: Portada del disco “La grasa de las capitales” de Serú Girán (1979).

Según esta reflexión, la estética de revista de chismes en el arte gráfico del disco se vuelve un disfraz para hablar de temas serios, utilizando el humor con herramienta de distracción. No podría ser tampoco de otra manera. El rock constituye un fenómeno que redefine (y se retroalimenta de) la contracultura, el mercado y la performance como elementos a tomar en cuenta a la hora de buscar significados y leer entre líneas. Yendo a las canciones, el tema que da nombre al disco comienza de la siguiente manera:

¿Qué importan tus ideales?

¿Qué importa tu canción?

La grasa de las capitales  
cubre tu corazón.

¿Por qué tenés que llorar?

Es que hay otro en tu lugar que dice:

“Vamos, vamos, la fama,  
la oportunidad está aquí”.

Lo mismo me pasó a mí, lo tienes todo,  
todo y no hay nada.

A buscar el pan y el vino  
ya fui muchas veces  
a sembrar ese camino  
que nunca florece.

No transes más. (García 1979)

El pesimismo aquí es evidente. Los ideales de los jóvenes —y a estas alturas ya queda más o menos claro que se trata de una constante— no tienen forma de competir con la realidad que los agobia. Dicha realidad está compuesta por falsas esperanzas y engaños. La «grasa de las capitales», que otros investigadores definieron anteriormente como lo superficial, lo sucio o lo que simplemente recubre la atmósfera, «cubre tu corazón», por tanto, encapsula nuestra humanidad y aquello que nos hace seguir adelante y que, figurativamente al menos, nos permite amarnos los unos a los otros. La segunda estrofa marca un punto de inflexión en la canción. Aparece un otro que habla a la voz poética, relativizando la segunda voz que se intuía al inicio. Ya no estamos tan seguros si la voz que enuncia estaba cuestionando al receptor tácito, dado que descubrimos que este receptor podría ser la misma voz que rememora lo que alguna vez le han dicho, pasando, así, de ser un escéptico a ocupar el rol de víctima. La promesa de oportunidades y, concretamente, de fama, hacen que los ofrecimientos parezcan emparentados con el oficio artístico. El «no transes más», por su parte, parece una consigna a romper el círculo vicioso antes descrito. Hacia el final de la canción, esta frase que aparece de manera discreta se convierte prácticamente en un grito de guerra:

¡No se banca más!  
La grasa de las capitales  
no se banca más.  
No transes más.  
Don't stop dancing!  
¡No se banca más!  
¡No se banca más!  
¡No se banca más!  
La grasa de las capitales  
no se banca más. (García 1979)

La voz poética aparece firme y decidida a cortar con lo que ya no se puede tolerar más. Habla para sí misma y para sus iguales (aprovechando el uso que se venía dando de la segunda persona). En paralelo, una voz en inglés da la que parece ser, a todas luces, una orden: «Don't stop dancing!». Como si el sistema impusiera el baile como medida de distracción (una suerte de “no pienses en esas cosas y solo baila”). Por esas coincidencias mágicas que tiene la música, pocos meses después, en Inglaterra, la banda Joy Division lanzaría su primer sencillo titulado “Transmission”, el mismo que repite el ya célebre estribillo de «Dance, dance, dance, dance, dance, to the radio» hasta emparentar el baile con la pesadilla. La voz de Ian Curtis, líder de Joy

Division, hace lo mismo que García: cuestionar la liberación aparente del acto de bailar, asumiéndola como un instrumento de ejercicio de control que se impone desde el poder. Sin detenernos mucho tiempo en esta coincidencia, no queríamos dejar de reseñar lo que afirma Greil Marcus en su libro *The History of Rock 'n' Roll in Ten Songs*, respecto a “Transmission”:  
«It is not an argument. It's a dramatization of the realization that the act of listening to the radio is a suicidal gesture. It will kill your mind. It will rob your soul» (2014: 33). El entretenimiento banal entendido como un peligro invisible a la libertad misma que creemos tener. Es seguro que García no podría estar más en sintonía con el aún anónimo Ian Curtis en ese momento de su carrera. Otro tema muy citado de “La grasa de las capitales” es la canción “Viernes 3AM”, conocida también como la canción del suicidio. En ella se relata los últimos momentos de una persona que pertenece al grupo de las «que no pueden más»:

La fiebre de un sábado azul  
y un domingo sin tristezas.  
Esquivas a tu corazón  
y destrozas tu cabeza,  
y en tu voz, sólo un pálido adiós  
y el reloj en tu puño marcó las tres.

El sueño de un sol y de un mar  
y una vida peligrosa,  
cambiando lo amargo por miel  
y la gris ciudad por rosas,  
te hace bien, tanto como hace mal.  
Te hace odiar, tanto como querer y más.

Cambiaste de tiempo y de amor  
y de música y de ideas.  
Cambiaste de sexo y de Dios  
de color y de fronteras,  
pero en sí, nada más cambiarás  
y un sensual abandono vendrá y el fin.

Y llevas el caño a tu sien,  
apretando bien las muelas,  
y cierras los ojos y ves  
todo el mar en primavera.

Bang, bang, bang.  
Hojas muertas que caen,  
siempre igual,  
los que no pueden más,  
se van. (García 1979)

El personaje ha pasado por un estado que ya hemos descrito antes en otras canciones: se ha disfrazado, ha huido, ha procurado cambiar («Cambiate de tiempo y de amor/y de música y de ideas/Cambiate de sexo y de Dios/de color y de fronteras») y aun así no logró conciliar la realidad que lo rodea con el deseo de persistir. La ciudad genera las más fuertes y antagónicas pasiones (bien-mal/querer-odio); y, sin embargo, la voz poética sigue presente en el mundo para relatar otro caso en el que alguien que ya no pudo seguir viviendo en la contradicción. La muerte es rendición, pero también es la esperanza de una paz final (el «mar en primavera» que debe llegar luego del invierno). Solo los que siguen ese camino pueden saberlo a ciencia cierta. El que se queda, el que canta la canción, únicamente puede relatar la caída (por decisión propia) del compañero de lucha que decidió no seguir más. En otras palabras, hay otro caso aquí de cómo García singulariza a un actor concreto del conflicto (el suicida) y relata su historia a manera de canción, destacando cómo la violencia del ambiente opera en su devenir y lo determina. Así, el narrador intradiegético y homodiegético (volviendo a la terminología de Genette) que cantaba «quiero contarles una buena historia» cuando compartía un relato vinculado al rock y a la vida disipada sigue siendo en esencia el mismo en estas otras canciones, solo que se ha vuelto hábil en disfrazarse y ocultar su verdadera identidad al interior del relato; en particular, cuando esta narración apunta a denunciar una realidad peligrosa a través de senderos sinuosos. Como en “Cinema verité”, el narrador esta disfrazado para no ser detectado (en ese caso, por los protagonistas del relato; en el de otras canciones, por la censura), como deberá hacer todo aquel que (según el imaginario de García) busque sobrevivir en tiempos de gran (y justificada) paranoia.

## 2.5 CHARLY EN EL PAÍS DE LAS ALEGORÍAS

En discos posteriores, la trayectoria hasta aquí descrita mantuvo una dirección similar, como podemos apreciar en el tercer álbum de larga duración de la banda (“Bicicleta”). Para entender el contexto político en el que sale publicado ese disco, debemos recordar que, hasta fines de la década de los setentas, toda crítica directa al régimen había sido conjurada por el poder de distintas maneras, forzando a los músicos a encontrar nuevas maneras de comunicar

sus reclamos respecto al orden social; sin embargo, las directrices de lo que podía decirse y de lo que debía callarse no aparecían, hasta ese entonces, en papeles oficiales. El cambio se da el 15 de setiembre de 1980, cuando la Junta Militar promulga una nueva ley de radiodifusión que abre el camino para que la censura finalmente deje de operar bajo las sombras y se inserte en el ámbito de lo oficial. El tenor de la reglamentación era claro: «Las emisoras deben contribuir al afianzamiento de la unidad nacional y al fortalecimiento de la fe y la esperanza en los destinos de la Nación Argentina» (Pujol 2007: 167). Como si fuera poco, el 23 de octubre del mismo año se publicó, en el diario Clarín, un listado de 242 temas musicales que pasaban a estar oficialmente proscritos (Favoretto 2014b: 78). Fue en estos meses que hizo su aparición “Bicicleta”, álbum que desde el título establece ya un guiño a conceptos de movimiento y de libertad.<sup>40</sup> En este disco aparece el ejemplo quintaesencial de cómo se recurrió a la literatura misma para dar a entender aquello que no podían decir ya con las palabras más inmediatas. Nos referimos, por supuesto, al tercer corte del disco, titulado “Canción de Alicia en el país”, donde el correlato sobre la situación que atraviesa su país es (y no es, a la vez) evidente. En la canción se recurre a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, evitando, por supuesto, el uso de la palabra “maravillas” y devolviendo, de paso, el golpe a la censura bajos sus mismos términos:

Quién sabe Alicia este país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas,  
¿dónde más vas a ir?  
Y es que aquí, sabes  
el trabalenguas trabalenguas,  
el asesino te asesina  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines,  
el sueño acabó;  
ya no hay morsas, ni tortugas.

---

<sup>40</sup> En palabras de Favoretto, «probablemente la única manera de alentar cierto optimismo durante la época del Proceso era concibiendo la idea de su fin. Había que pensar en la posibilidad de cambio, de movimiento, de cierre de un ciclo y apertura de uno nuevo. El título del álbum “Bicicleta” era una metáfora que indicaba movimiento. La bicicleta es un medio de transporte que lleva a quien la utiliza de un lugar a otro. De este modo, García ofrecía, a través de su música, un medio, una opción que movilizaba, que era dinámica» (2013: 143).

Un río de cabezas aplastadas  
por el mismo pie,  
juegan cricket bajo la luna.  
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía.  
Los inocentes son los culpables, dice su Señoría  
el Rey de Espadas.  
No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,  
no tendrás poder,  
ni abogados, ni testigos.  
Enciende los candiles que los brujos  
piensan en volver  
a nublarnos el camino.  
Estamos en la tierra de todos, en la vida.  
Sobre el pasado y sobre el futuro,  
ruinas sobre ruinas,  
querida Alicia. (García 1980)

Acá otra vez estamos ante un narrador metadieético que se camufla en el aparente *nonsense* carrolliano para pasar desapercibido, mientras cuenta a una Alicia del presente sobre los peligros que la rodean,<sup>41</sup> frente a los que «no tendrás poder», con una rabia contenida que se vuelve aún más evidente en los registros en vivo de la canción.<sup>42</sup> Después de todo, estamos

---

<sup>41</sup> En palabras del propio García: «“Lo que pasa es que vos ponés poesía para disfrazar al lobo de cordero y al final decís lo mismo”, explicaría Charly más tarde, a propósito del contrabando ideológico al que debió apelar en "Canción de Alicia en el país", para burlar a los árbitros de la difusión y romper el cerco expresivo, economizando riesgos personales. Alicia es lo mismo que el libro de cuentos; ahí se desmitificaron un montón de fatos que pasaban en la época. Alicia era una pelotuda que no entendía nada, una burguesa. Yo comparto un poco la situación. Se habla del cricket y de las cabezas; es una onda “no te hagas la boluda nena, porque cuando quieras decir algo, nadie va a defenderte”, afirmó García en un reportaje para la revista Expreso Imaginario de diciembre de 1981, entregándose a la interpretación de su propio texto» (Marchini 2008 citado en Lorenz et al. 2010).

<sup>42</sup> Favoretto describe cómo «la furia ahogada con la que García cantaba el final del tema reflejaba el temor, la incertidumbre y la angustia de la época de una forma en que quizás ningún otro trabajo musical pudo mostrar con tan alta calidad artística y emocional. Al escuchar la canción en vivo —registrada en grabaciones de video de la época— la mirada desafiante de García a la cámara, la pasión con que la interpreta y el dramatismo que agregan los tambores de fondo con un ritmo “militar”, llaman la atención del oyente que está acostumbrado a otro tipo de performance del músico, pocas veces cargada de esta seriedad y dramatismo. En una versión que quedó grabada en vivo en 1981, se nota claramente el cambio entre la primera parte de la canción, que suena dulce, casi como un cuento, y la segunda, en la que el cambio lo marca primero el ritmo de base dramática y luego la notoria modificación en el tono de voz de García. Además, cambia la letra, uno de sus juegos favoritos: en lugar de decir “es mucho para ti”, García dice “es mucho para mí”. El final de la canción es abrupto, como un nuevo golpe que se va construyendo de a poco: “Se acabó/Se acabó ese/Se acabó ese juego/Se acabó ese juego que te hacía feliz”. Es así como se construía la frase final: al revés que el opuesto operar de la censura que iba acortando los textos, la línea iba creciendo de a poco para terminar con una sentencia final para el régimen. Era una subversión de

frente a una (i)realidad en la que «el trabalenguas trabalenguas», «el asesino te asesina», «los inocentes son los culpables» en la versión de «su señoría, el rey de espadas» y existe —como si no fuera lo suficientemente contundente el señalamiento hasta el momento— «un río de cabezas aplastadas por el mismo pie». Otras canciones del disco muestran también esta actitud de desafío a un régimen al que se le comienza a perder el miedo, como la manera en que se evidencia la autocensura al término “huevos”: «En la canción “Peperina” el grupo decide dejar el “hue...” y agregar un sonido de “¡beep!”... para evidenciar la presión que ejerce dicha censura y devolverla con el efecto bumerán sobre los militares de turno» (Dente 2000: 68). Hay aquí un claro desenfado en decir las cosas y una actitud irreverente que coincide con un progresivo debilitamiento que comenzará a experimentar la Junta Militar desde 1981, con el traspaso del poder de Videla a Viola, dos años antes de la convocatoria a elecciones democráticas.<sup>43</sup> Así, las mismas restricciones que impuso la dictadura para poner en vereda a los músicos fueron las que estos comenzaron a usar como contragolpe, buscando —qué duda cabe—, ridiculizar al régimen.

## 2.6 YENDO DE LA DICTADURA A LA LIBERTAD

Luego de cerrar su etapa con Serú Girán, Charly García inicia su carrera solista, la misma que se mantiene activa hasta el día de hoy. Sin embargo, en la presente tesis nos detendremos únicamente en los primeros tres discos de su producción solista, los mismos que coinciden con la última etapa del régimen militar y el inicio de la democracia.<sup>44</sup> El primer disco

---

la elipsis del título del tema: funcionaba de manera opuesta: agregaba en lugar de eliminar» (2014b: 79-81).

<sup>43</sup> Según Favoretto, «luego del paso de la presidencia de Videla a manos de Viola, hubo un cambio favorable al rock. Viola era una figura menos conservadora que su predecesor. Ante un ambiente, en apariencia, un poco menos hostil para el rock, varios músicos que habían emigrado decidieron volver al país. Viola estableció un espacio de diálogo con los representantes de los rockeros a través de un operador vinculado al ambiente militar, Ricardo Olivera. La censura no cesó, solo cambió la actitud del gobierno que facilitó, a su vez, el acceso del rock y sus intérpretes a las grandes salas teatrales y a los medios masivos. [...] El ciudadano que, tal vez en principio, había apoyado el golpe de Estado comenzaba a desconfiar de la dictadura militar y la credulidad en la Junta Militar decaía. Las Madres de Plaza de Mayo ya no estaban solas. La “mano blanda” de Viola y su intento de ceder un espacio de expresión a los jóvenes a través del rock, tuvo efectos bastante diferentes a los deseados. Que el régimen diera algunas señales de ablandamiento alentó a muchos a formar parte de las marchas de las Madres y de la resistencia. La cantidad de conciertos y el público que asistía a los mismos aumentó en forma considerable» (2014b: 81).

<sup>44</sup> Continuando con Favoretto, «desde 1981 en adelante, con la nueva administración del general Viola, el gobierno intentó mostrarse más abierto y adoptar una estrategia de diálogo con el movimiento musical. Sin embargo, la reacción de los músicos no fue la esperada por las autoridades militares, sino que, ante un poco menos de represión y un espacio donde expresarse, redoblaron sus esfuerzos para atacar en sus letras a la dictadura. El público que ahora asistía a los conciertos comenzó a inventar los famosos “cantitos” parecidos a los que el público acostumbra a repetir en los estadios de fútbol, como por ejemplo “el que no

en solitario de García (“Yendo de la cama al living”) se grabó en agosto de 1982, inmediatamente después de la guerra en Malvinas y durante el último año de la dictadura militar. Entre los temas que presenta el álbum se encuentra la canción “Yo no quiero volverme tan loco”, que refleja directamente el conflicto de la voz poética por tener que desempeñar un rol que le genera todo tipo de desdichas. Siendo una letra extensa, vayamos mejor por partes.

Yo no quiero volverme tan loco,  
yo no quiero vestirme de rojo,  
yo no quiero morir en el mundo hoy.  
Yo no quiero ya verte tan triste,  
yo no quiero saber lo que hiciste,  
yo no quiero esta pena en mi corazón. (García 1982)

La primera estrofa plantea la situación nada agradable que atraviesa el narrador, quien sufre una fuerte pena por el solo hecho de conocer aquello por lo que alguien más ha pasado o sobre lo que ha tenido que hacer. Además, por ver la tristeza que este interlocutor lleva consigo.

Escucho el bit de un tambor  
entre la desolación de una radio  
en una calle desierta.  
Están las puertas cerradas  
y las ventanas también,  
¿no será que nuestra gente está muerta? (García 1982)

La música es lo único que permanece en una ciudad vacía, donde las puertas y ventanas se han cerrado (se entiende que ante alguna posible amenaza) y hay la duda sobre si «nuestra gente» ha muerto. El narrador se siente entonces parte de un grupo que ha sido afectado por algo que perfectamente podría haber causado la muerte de los demás miembros del clan.

---

salta es un militar” y “se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar”. El movimiento creció en importancia, público y conciertos. Las letras de las canciones comenzaban a ser aún más desafiantes: “Before the Malvinas War, rock nacional was already playing to the full its part as leader and coordinator of an oppositional movement embracing broad sectors of the young” (Vila, 1987b: 140). [...] La letra de “No bombardeen Buenos Aires” no portaba grandes misterios cifrados; sin embargo, contiene algunas ideas muy sugerentes como la mención de una banda de punk inglesa: “Los pibes de mi barrio usan cascos, curten mambos escuchando a Clash: Sandinista!”. Lo que tal vez no toda su audiencia del momento conociera, debido a la prohibición de la música en inglés en esa época, era que el álbum “Sandinista!” (1980) de la banda The Clash, una de las principales bandas que dio origen al punk británico, se había caracterizado por el uso del sinsentido, recurso que también es utilizado por García en las canciones de Serú Girán, grabadas en la misma época que “Sandinista!”. El álbum del grupo inglés también fue uno de sus trabajos más controversiales política y musicalmente» (2014b: 81-83).

Presiento el fin de un amor  
en la era del color.  
La televisión está en las vidrieras.  
Toda esa gente parada  
que tiene grasa en la piel  
no se entera ni que el mundo da vueltas. (García 1982)

Aquí una referencia a las pantallas de televisión y a una película que está por terminarse. Un relato de ficción que es artificial y que se muestra desde escaparates que alguien ofrece para que otros lo comprendan («toda esa gente parada/que tiene grasa en la piel»), los que no se enteran de nada (o no quieren enterarse) de lo que en verdad está sucediendo a su alrededor.

Yo no quiero meterme en problemas,  
yo no quiero asuntos que queman,  
yo tan sólo les digo que es un bajón.  
Yo no quiero sembrar anarquía,  
yo no quiero vivir como digan,  
tengo algo que late en mi corazón. (García 1982)

Volvemos al juego con las palabras de la primera estrofa, pero las situaciones cambian para que la escena se complete. El autor reniega de lo que aparentemente hace y deslinda de agendas particulares. No hace lo que hace por perseguir un objetivo específico, sino que se disculpa diciendo que corresponde a «algo que late en mi corazón». Una razón de ser esencial, frente a la que no hay cómo imponerse o negarse.

Escucho un tango y un rock  
y presiento que soy yo  
y quisiera ver al mundo de fiesta.  
Veo tantas chicas castradas  
y tantos tontos que al fin  
yo no sé si vivir tanto les cuesta. (García 1982)

Lo que se oye (¿en la radio?) es una mezcla de tango con rock y el narrador presente que puede tratarse de él, por lo que se reconoce como un músico en cuya obra confluye la tradición de un país (el tango) con la identidad joven del rock. Él quisiera que la música promoviera un ambiente de fiesta, pero lo que lo rodea son mujeres que no son libres de disfrutar o de reproducirse en libertad (como efectivamente sucedió con muchísimas detenidas

que dieron a luz en cautiverio y fueron asesinadas, pasando sus bebés a manos de familias de militares) y muchos tontos a los que parece no importarles realmente lo que está sucediendo.

Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí  
bailando en una calle cualquiera.  
En Buenos Aires se ve  
que ya no hay tiempo de más.  
La alegría no es sólo brasilera  
(no mi amor). (García 1982)

¿La esperanza que la dictadura esté viviendo sus últimos días? El final, al menos en la canción, parece irremediable. Tras algunas repeticiones más, la canción cierra con las siguientes estrofas:

Yo nunca quise estar loco....  
Yo creo que todo es una mentira. (García 1982)

Como en casos anteriores, otra vez estamos ante la figura de alguien a quien otros consideran como loco (¿un disfraz?), que lamenta tener que vivir en esa situación y que relativiza la realidad que lo rodea y del discurso mismo que se plantea. García, digamos, en su máxima esencia. Esta cantar optimista hacia el futuro se replica también en “Inconsciente colectivo”, tema en el que se lee lo siguiente:

Máma la libertad siempre la llevaras  
dentro del corazón.  
Te pueden corromper, te puedes olvidar,  
pero ella siempre está.  
Ayer soñé con los hambrientos, los locos,  
los que fueron, los que están en prisión.  
Hoy desperté cantando esta canción  
que ya fue escrita hace tiempo atrás.

Es necesario cantar de nuevo una vez más. (García 1982)

Desde el título, la canción plantea una psiquis compartida por una colectividad. El sueño de la voz poética es, entonces, compartido. En el plano de lo consciente (al despertar), el narrador se encontró cantando algo inspirado en eso que soñó y que se determinó «hace tiempo atrás» (¿desde la entrada de los militares?). En la estrofa anterior, un mensaje de dónde

encontrar la libertad (en el corazón de cada uno, que es una figura que hemos visto presente también en otras canciones) y que no puede ser eliminada por ningún motivo, ni por corrupción ni por olvido. El final de la canción apunta a lo mismo: a la exhortación del canto como acto de resistencia, el mismo que se repite en el tiempo.

Si el canto es, como hemos visto, una instancia de resistencia a lo largo de los años del Proceso, el baile (en el ocaso de la dictadura) podía serlo también, como lo fue dos décadas antes.<sup>45</sup> El segundo LP solista de García llevó por nombre “Clics modernos” y fue publicado el año en que la dictadura cierra su período y convoca a elecciones.<sup>46</sup> Sobre esta etapa de reapertura democrática, Secul Giusti (en la ponencia *Sólo déjennos bailar: cuerpo, rock y transición democrática*) desarrolla un retrato de la escena musical argentina en cuanto a la conformación de espacios de liberación, donde un no-discurso (en apariencia, pero cargado de mucho sentido) se impone sobre el carácter reflexivo, combativo y político de la época inmediatamente anterior:

A partir de este álbum, García invitó al baile sin prejuicios ni medidas e inclinó la balanza del rock nacional hacia el pop-rock. Asimismo, adquirió nuevas formas estéticas de concebir la realidad, alejándose de los estilos líricos que había desarrollado en Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán. Aquel «había una vez...» de “Música de fondo para cualquier fiesta animada” (García 1974) o el «Quiero contarles una buena historia...» de “Peperina” (García 1981), fue reemplazado por imágenes fragmentarias y rupturistas: «Estoy verde, no me dejan salir... Tengo que volverte a ver» (García 1983). (2013: 6)

---

<sup>45</sup> Sobre este momento histórico, Secul Giusti apunta que «de pronto el rock argentino podía bailarse en las discotecas. Algo impensable un año antes, en 1981, pese a que la música iba tendiendo poco a poco a loailable en consonancia con lo que se estaba haciendo en el mundo entero. Sin duda alguna, tanto Virus como Charly García (en plan solista), Los Twist, Los Abuelos de la Nada y Soda Stereo fueron los grupos que más desafiaron las estructuras tradicionales del rock argentino. El baile, en su dimensión ideal, discursiva e influyente, desató polémicas y repercusiones conservadoras dentro del propio seno del rock argentino (tradicionalmente meditativo y solemne en algunos aspectos), no sólo por la osadía de invitar al baile que tenían los artistas, sino por la propuesta de divertirse a partir del desenfado y el rechazo al horror. La aceptación de los nuevos paradigmas artísticos y estéticos no fue un hecho instantáneo, sino todo lo contrario: el proceso se constituyó de un modo transversal y paulatino. Ante esto, cabe rescatar cuatro discos fundamentales del rock argentino que forjaron un pensamiento a través de invitacionesailables y posturas vivaces: “Wadu Wadu” de Virus, “Clics Modernos” de Charly García, “La dicha del movimiento” de Los Twist y “Soda Stereo” de Soda Stereo» (2013: 5-6).

<sup>46</sup> Siguiendo con Secul Giusti, podemos anotar que «“Clics Modernos” se editó en octubre de 1983 y fue presentado en el Luna Park a doce días de la asunción presidencial de Raúl Alfonsín. El disco significó un corte abrupto con el estilo lírico y musical que venía cultivando Charly García en épocas anteriores. [...] La producción se destacó por inaugurar una etapa de maduración en materia de sonido, gráfica e imágenes, y por alcanzar una noción de novedad pocas veces vista y oída en la cultura rock argentina» (2013: 6).

Esta afirmación es cierta, por supuesto, pero lo que no advierte Secul Giusti es que este cambio se había venido dando de manera progresiva, a lo largo del tiempo y de los discos que hemos revisado anteriormente. Esta nueva etapa García invita al baile, sí, pero a la vez se adueña de una libertad que antes le era ajena y a la que se fue aproximando paso a paso, de manera casi inadvertida y ganando terreno por mérito propio. Sin abandonar la senda trazada en los años anteriores, ya podemos notar en este LP cierta frescura para tocar temas graves de manera más evidente. Acá la prestidigitación no se encuentra en el ejercicio de reconfigurar las palabras, sino en apostar por un estilo musical más cercano al baile, escondiendo en un aparente nihilismo algunos mensajes tremendamente explícitos. Un ejemplo claro lo encontramos en “Nos siguen pegando abajo”, un tema que muchas generaciones han bailado. La mayoría debe reconocer en la letra una queja legítima en contra del sistema, pero no son tantos los que reparan de manera cotidiana en el relato que se construye a partir de distintos casos de desapariciones forzadas por parte de los militares, hecho que es señalado como «un pecado mortal»:

Ella es menor, él es normal  
y lo que están haciendo es un pecado mortal.  
Ella se quedó sin boda ni arroz  
y al novio lo agarraron entre muchos más que dos.  
Miren lo están golpeando todo el tiempo,  
lo vuelven, vuelven a golpear.  
Nos siguen pegando abajo.  
Yo estaba en un club,  
no había casi luz.  
La puerta de salida tenía un farolito azul.  
Él se desmayó delante de mí.  
No fueron las pastillas, fueron los hombres de gris. (García 1983)

Un novio que iba a casarse, un hombre que asistía a una discoteca... todos víctimas de las fuerzas del orden y no de las drogas («no fueron las pastillas, fueron los hombres de gris»). La triste realidad es de represión y de violencia. El mensaje en García, desde las épocas de Sui Generis, nunca fue tan claro; sin embargo, las dinámicas del baile contribuyen a camuflar perfectamente un mensaje incendiario que llegaba a las tiendas de discos solo una semana después de las elecciones generales que definían la próxima presidencia de Alfonsín. Sin duda, esta apertura democrática le dio a García cierto aire para encarar de manera más frontal, desde las letras, un mensaje que llevaba años transmitiendo. El «miren» inmediatamente antes de «lo

están golpeando todo el tiempo» es el pequeño agujero en el que seguimos advirtiendo a ese narrador metadieético que señala y trasmite al oyente la crónica de los hechos macabros que suceden a su alrededor. Podemos encontrar el mismo norte en una canción no tan bailable como “Los dinosaurios”, donde se señala de manera directa a los desaparecidos y a los culpables de que ya no estén:

Los amigos del barrio pueden desaparecer.  
Los cantores de radio pueden desaparecer.  
Los que están en los diarios pueden desaparecer.  
La persona que amas puede desaparecer.  
Los que están en el aire  
pueden desaparecer en el aire.  
Los que están en la calle  
pueden desaparecer en la calle.  
Los amigos del barrio pueden desaparecer,  
pero los dinosaurios van a desaparecer.  
No estoy tranquilo, mi amor,  
hoy es sábado a la noche y un amigo está en cana.  
Oh, mi amor, desaparece el mundo.  
Si los pesados, mi amor,  
llevan todo ese montón  
de equipaje en la mano.  
Oh, mi amor, yo quiero estar liviano.  
Cuando el mundo tira para abajo  
es mejor no estar atado a nada.  
Imaginen a los dinosaurios en la cama. (García 1983)

Las desapariciones forzadas son el tema central de esta canción y los dinosaurios son esos que —ahora— están destinados a desaparecer (los militares del régimen), que solo son una especie más después de todo y, por tanto, pueden ser vencidos también, pese a que alguna vez se constituyeron como aquellos que dominaron el mundo. Estos nuevos candidatos a sufrir desapariciones forzadas (no violentas, sino dictaminadas por el irremediable paso del tiempo) no requieren, pues, de mayor traducción, ya que la letra —a diferencia de tiempos anteriores— lo expone muy claramente.

El último disco que analizaremos es “Piano bar”, publicado tras la disolución de la Junta Militar y la vuelta a la democracia. Dos temas nos llaman poderosamente la atención para redondear nuestras ideas sobre los temas abordados por García durante la época del Proceso. El primero se llamó “Raros peinados nuevos” y la letra dice lo siguiente:

Y si vas a la derecha  
y cambiás hacia la izquierda, adelante.  
Es mejor que estarse quieto,  
es mejor que ser un vigilante.

Si me gustan las canciones de amor  
y me gustan esos raros peinados nuevos  
ya no quiero criticar  
sólo quiero ser un enfermero.

Y si trabajás al pedo  
y estás haciendo algo nuevo, adelante.  
Y si cantas a la luna  
y perdés la vida en un instante,  
si luchaste por un mundo mejor  
y te gustan esos raros peinados nuevos  
no quiero ver al doctor  
sólo quiero ver al enfermero.

Dame un poquito de amor  
no quiero un toco.  
Quiero algo de razón,  
no quiero un loco.

Apaga el televisor.

Si lo que te gusta es gritar  
desenchufa el cable del parlante.  
El silencio tiene acción,  
el más cuerdo es el más delirante.

Me gustaban las canciones de amor,  
me gustaban esos raros peinados nuevos.

De chiquito fui aviador,  
pero ahora soy un enfermero. (García 1984)

Para detenernos solo en lo esencial, queremos reparar en que esta parece ser otra canción que no cuenta con mucho sentido y que, sin embargo, lo tiene. El juego entre el «y si vas a la derecha/y cambiás hacia la izquierda, adelante» tiene mucho que ver con el devenir político de años anteriores, donde «esos raros peinados nuevos» son un poco (y mucho) esas ideas libertarias de juventud, emparentadas con el ideario socialista. Tras dar la orden de apagar el televisor (otra vez el agente distractor que debemos vencer), la voz poética afirma que conceptos como el silencio o el delirio no son necesariamente lo que parecen. Incluso pueden representar todo lo contrario, regresando así al concepto del disfraz. Finalmente, el narrador menciona que en el pasado fue aviador (¿durante la guerra?) y ahora es un enfermero; es decir, alguien que está dedicado a sanar heridas, en oposición, por supuesto, al lenguaje oficial de tipo médico que, como vimos en las épocas de Serú Girán, el régimen militar imponía para hablar de torturas y desapariciones. Otro tema emblemático es “Demoliendo hoteles”. Por décadas esta canción no dejó de sonar en radios y en fiestas, siendo casi un himno al descontrol y al desenfreno de tintes hedonistas, pero ¿es realmente eso lo que García nos quiere decir? La repetición eterna que marca la experiencia de la escucha de este tema en las radios (en las limeñas, al menos) parece haberla vaciado de mayor sentido, pero el mensaje es mucho más claro que el que podemos encontrar en otras canciones del mismo autor:

Yo que nací con Videla,  
yo que nací sin poder,  
yo que luché por la libertad  
y nunca la pude tener.

Yo que viví entre fachistas,  
yo que morí en el altar,  
yo que crecí con los que estaban bien  
pero a la noche estaba todo mal.

Hoy paso el tiempo  
demoliendo hoteles,  
mientras los plomos juntan los cables,  
cazan rehenes.

Hoy paso el tiempo  
demoliendo hoteles,

mientras los chicos allá en la esquina  
pegan carteles. (García 1984)

Los actores están todos ahí, desde el dictador hasta los desaparecidos, pero vamos por partes. La voz poética (otra vez el narrador que cuenta la realidad que observa de primera mano a los oyentes) marca un punto de partida, un nacimiento definido por el gran enemigo (Videla), como si su aparición hubiera marcado un nuevo inicio del ciclo vital. Charly no nació en 1976, evidentemente, pero el narrador grita claramente que ese fue el contexto en que nació, sin ningún tipo de poder, pero con la inmediata convicción de tener que luchar por la libertad, que siempre le fue adversa (pese a las apariencias). Mientras Charly grita a los cuatro vientos que él pasa el tiempo demoliendo hoteles, anuncia también cómo es que «los plomos juntan los cables, cazan rehenes». A estas alturas ya es evidente que los plomos son militares y que lo que hacen realmente al juntar los cables es electrocutar a los rehenes (o desaparecidos). Esos mismos chicos son los que luego son descritos como los rebeldes que pegan carteles en la esquina, luchando por difundir su voz en la clandestinidad, sin que la opresión pueda detenerlos. Mientras se da esa lucha, la voz poética (el narrador, Charly García) presume de experimentar esa vida rocanrol de artista maldito al que le importa un carajo todo. Pero, como sabemos, la verdad está mucho más allá de las imágenes y las historias que nos cuentan las canciones. Y aquí radica justamente la genialidad de Charly, en haber aprendido cómo volar bajo del radar por todos esos años.

Con los nuevos vientos de democracia, las palabras —tras haber sido apesadas por la censura— asoman nuevamente a la luz para decir lo mismo que comunicaban antes; pero, esta vez, García logra que los significados se multipliquen con la solvencia de un prestidigitador que muestra una mano al público para restar atención a esa otra con la que está llevando a cabo el embuste. Como sucede con el personaje de Borden en la película *The prestige* (Christopher Nolan, 2006), el “gran truco” no está en el acto que se presenta, sino en la vida misma, en aparentar que uno es incapaz de lograr aquello que el acto de magia propone. ¿Qué es entonces Charly García si no el ejemplo vivo de un rockstar aparentemente desfasado con la realidad y que, sin embargo, cuenta lo que nadie más puede? Para muchos es un loco con talento para sacar hits. Para nosotros es un mago que se vale de un tipo de narración muy específica en términos literarios para lograr estos fines. Es en este punto que el uso del narrador metadieгético se constituye como una herramienta fundamental para que el autor logre su objetivo. Mediante esta herramienta, García traslada su punto de vista (respecto a la dictadura) hacia una suerte de agente ficticio, un narrador que aparece de manera evidente cuando el relato no implica mayor riesgo y que permanece tácito en aquellos momentos en los que las canciones señalan

directamente los crímenes y demás atropellos perpetrados por los militares. En estos casos, por supuesto, las palabras también son elegidas con mayor cuidado para esconder sus verdaderos significados. El resultado que se logra es el de disfrazar al mismo García al interior de la canción que escribe, como si fuera otro el que narra esta historia sin (aparente) sentido. Leyendo entre líneas, sin embargo, podemos darnos cuenta que solo se trata de eso, un disfraz. Y si todavía se encontrara en duda la sensibilidad de García frente al mundo que lo rodea, no viene a mal recordar las palabras de Fito Páez sobre el músico que lo inspiró desde sus inicios:

Charly es un icono auténtico y un artista lúcido en un país muy hipócrita. El creció con los desaparecidos, la obediencia debida, la ley del punto final, viendo y percibiendo eso. Mientras hace su vida de rock star, cogiéndose chicas y todo eso, Charly tiene las antenas paradísimas. El percibe la tragedia de este mundo como nadie. (Marchi 2007: 395)

Por último —y recurriendo ahora sí al mimo García—, encontramos en Marchi unas reflexiones de Charly sobre el tema que hemos abordado durante este capítulo de la presente tesis, a manera de cierre:

Todo tiene que ver con la manera en que yo traté ese tema: con pudor, con censura y con arte; era un momento donde vos tenías que usar la metáfora porque no había otro modo. Después hubo un millón de canciones más obvias, pero que sonaban a panfleto. Creo que las mías también duraron porque eran lindas canciones, a pesar de los temas que tocaban. (2007: 494)

## CAPÍTULO 3

### LO CINEMATOGRAFICO COMO UNIVERSO DE SIGNIFICACIÓN

Hemos decidido incluir este último capítulo en nuestro análisis porque encontramos que las alusiones al cine y a las variantes del quehacer cinematográfico no constituyen únicamente una constante en la obra de García, sino que se encuentran íntimamente ligados a los principios que habrían conducido al autor al empleo del narrador metadieético en el interior de sus canciones. Como hemos discutido en el capítulo anterior, el uso de esta figura narrativa correspondería al hecho de establecer un relato que parte de la realidad y se camufla bajo el disfraz de una (más inofensiva) ficción, evadiendo así la censura de la época. En el caso del cine, lo cinematográfico se vuelve una forma de hablar sobre lo musical de manera clandestina (bajo la operación cine = música) y las películas y las pantallas se vuelven, en las canciones de Charly, vehículos para reflexionar sobre el rol mismo que un artista debe cumplir (o él como artista, para ser más específicos) al interior de una sociedad convulsionada en la que el artista/músico/poeta/escritor observa, procesa y produce. Los valores de significación que García adjudica a estos términos, por otro lado, se transforman a lo largo del tiempo, pudiendo corresponder tanto a obras de arte y de denuncia, por un lado, como a herramientas de distracción de parte del régimen militar, por el otro; pero lo que permanece constante es el uso de las alusiones cinematográficas como vehículo principal para enmascarar las reflexiones del narrador sobre sí mismo y sobre su rol como enunciador. A continuación, revisaremos algunos ejemplos para entender mejor esta estrategia narrativa largamente utilizada por García.

#### 3.1 EL CINE COMO VÍCTIMA

Una primera canción que utiliza el cine para denunciar el acto mismo de la censura es “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras” de Sui Generis, incluida en “Pequeñas anécdotas de las instituciones”. La historia que nos cuenta es la siguiente:

Escondido atrás de su escritorio gris,  
un ser bajo y pequeño,  
correcto y gentil,  
atiende los teléfonos  
y nunca está.  
Mira a su secretaria, imaginándola

desnuda y en su cama,  
y vuelve a trabajar.

Entra en el microcine y toma ubicación,  
hace gestos y habla sin definición.  
Se va con la película hasta su hogar,  
le da un beso a su esposa  
y se vuelve a encerrar,  
a oscuras y en su sala,  
de cuidar la moral.

Entra ella y se va desvistiendo,  
lentamente y casi sonriendo,  
alta, blanca, algo exuberante.  
Dice hola y camina hacia adelante.  
Dile al hombre pequeño que se vaya,  
cuando ella sale de la pantalla.

El hombre la acuesta sobre la alfombra.  
La toca y la besa,  
pero no la nombra.  
Se contiene, suda  
y después, con sus tijeras plateadas,  
recorta su cuerpo,  
le corta su pelo,  
deforma su cara;  
y así mutilada,  
la lleva cargada hasta la batalla,  
junto a la mañana.

No conozco tu cuerpo  
ni sé más quién soy.  
Vi tu nombre en los diarios  
y nadie te vio.  
La pantalla que sangra, ya nos dice adiós

Te veré en 20 años  
en televisión,

cortada y aburrida,  
a todo color,  
a todo color,  
a todo color,  
a todo color. (García 1974)

La letra de esta canción resulta significativa por muchos motivos. Para comenzar, personifica a este «señor» o figura adulta que, como vimos en el capítulo anterior, aparece como antagonista de varias canciones del período de Sui Generis; pero, esta vez, se convierte en un señor en particular, uno que pertenece a un mundo de burocracia y de escritorios grises. Pese a sus formas gentiles y correctas, hay un deseo oculto (una *pulsión*, diría Lacan) que se manifiesta en el acto de imaginar desnuda a su secretaria (figura, por demás, femenina y subalterna). Sin embargo, no hay aquí un hecho de violencia que vaya más allá de la línea del pensamiento. El señor Tijeras regresa a lo suyo, que es observar y evaluar material fílmico; es decir, las películas. El señor regresa a su casa con el objeto en custodia (la película, presumiblemente en un rollo de celuloide), da un beso a su esposa y se encierra en un cuarto oscuro a hacer lo que (irónicamente) se describe como «cuidar la moral». Aquí comienza un ejercicio literario muy interesante que sirve como prefacio al estilo que desarrollará García en adelante. Sin mayor explicación del cómo (y no se necesita, tampoco) la película —o aquello que intuíamos como el rollo de celuloide— se ha convertido en una mujer con la que el hombre hará *eso que no hizo* ni con su secretaria (pese al impulso sexual que hubo de por medio) ni con su esposa (que, al parecer, no le despertó mayor anhelo de ese orden). Hay entonces un deseo contenido que será liberado ahora con la película/mujer que tiene bajo su poder y que es, a la vez, la misma que aparece como protagonista de la película que el señor Tijeras se encuentra visionando y de la que se vuelve, él también, un protagonista más. En un juego de pantallas que se reflejan y se contienen mutuamente, el hombre ejecuta un acto que es primero de seducción y luego de violencia, en una suerte de ritual de violación y mutilación hacia una víctima que se encuentra imposibilitada de defenderse. Al día siguiente, el hombre lleva el cuerpo inerte en brazos, como si este acto —violento al extremo, perpetrado en medio de la noche y entre cuatro paredes— no despertara ningún tipo de rechazo ni desaprobación en aquellos que ahora pueden ver ya el cuerpo mutilado, a la luz del día. Quizás por indiferencia o por miedo, pero como si se tratase de algo normal. Hacia el final de la canción, la película/mujer se vuelve la interlocutora a la que el narrador dirige el discurso en segunda persona, entablando un diálogo con ella («No conozco tu cuerpo...»). Ahora la voz nos habla de cómo vio que la película había sido promocionada en los diarios, pero hace la aclaración de que esa (película) que existe ahora —una versión degradada de la anterior— ya no es la misma que fue antes. Ya no podrá ser vista en todo su esplendor

(experimentada en la proyección de su *todo* en la oscuridad ritual de una sala de cine, digamos), sino que solo podrá ser vista en un futuro, cuando la censura afloje y la cinta pueda ser emitida, en su versión completa, en un canal de televisión que le cortará los extremos laterales para ajustarla a un *aspect ratio* de 4:3, propio de los televisores de la época, lo que terminará por mutilar también a ese ser de cine (o de luz) que nunca llegó a ser experimentado en su totalidad por parte de los espectadores y por la acción inequívoca de la censura. Como cierre, escuchamos un estribillo que se rebela como un engaño que se perpetúa en la repetición («a todo color»), como si ver la película por televisión fuera mucho mejor por la promesa de los anunciantes de mostrar la cinta «a todo color», como en el cine (pero nosotros, los potenciales espectadores que nunca fuimos, ya sabemos que no va a ser jamás lo mismo). De esta manera, los medios de comunicación se vuelven los encargados de perpetuar el gran engaño. Esta reflexión sobre lo que sucede con las películas que son víctimas de la censura puede, por supuesto, trasladarse a lo que aconteció con las canciones que, como hemos visto, pasaron por procesos similares. Aquí tenemos al cine, entonces, como un reflejo de lo que sucede en la realidad, jugando en espejo con todo producto cultural que pretenda expresar algún tipo de mensaje propio y que se convierte en víctima del aparato de censura impuesto desde el poder.

Para entender lo que sucedía en esa época con la industria del cine en Argentina, debemos mencionar que existió efectivamente un departamento del Estado llamado Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), que llegó a censurar más de 700 películas. Tal y como García relata en la canción de Sui Generis, el procedimiento consistía en cortar escenas de manera arbitraria, generando muchas veces un caos narrativo que imposibilitaba la correcta lectura de las obras intervenidas. En otros casos, simplemente se eliminaba la película y se prohibía su proyección. También se elaboraron “listas negras” respecto a profesionales ligados al cine<sup>47</sup> y se tomó control del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) de ese país, que en diciembre de 1976 anunció las nuevas condiciones que deberían cumplirse en adelante para acceder a subvenciones de parte del Estado, para la realización de películas:

...el INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen

---

<sup>47</sup> Como bien describe María Paula De los Santos Rojas, «en cuanto al gremio actoral, desde el ECC también se crearon una serie de listas para dar a conocer qué cineastas eran prohibidos por parte del gobierno y cuáles no. Al igual que en el género literario, había dos tipos de listas; las “listas grises”, que contenían el nombre de algunos actores y/o directores que habían sido censurados por parte del ejército, pero no por parte de la Armada. En cambio, los nombrados en las “listas negras” quedaban totalmente prohibidos y vetados. Algunos incluso tuvieron que exiliarse del país, ya que estaban amenazados de muerte por el gobierno militar. Fue el caso de Héctor Alterio, Luis Brandoni, Norma Leandro, Norman Briski y Federico Luppi, entre otros» (2015: 69).

los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo [...] buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. (De los Santos Rojas 2015: 68)

Como afirma De los Santos Rojas, solo «aquellas películas que exaltarán una buena imagen pública del gobierno militar y aquellas que siguieran los valores impuestos por este— Dios, Patria y Hogar— serían los únicos proyectos cinematográficos que conseguirían alguna subvención por parte del Estado y, por lo tanto, su autorizada proyección» (2015: 68). De ahí que las películas más vistas de la época fueran algunas con títulos como *Dos locos en el aire* (1976), *El tío Disparate* (1977) o *Qué linda es mi familia* (1980), que visiblemente se alejaban de lo que sucedía en el país en esos momentos. Otra película muy difundida en aquellos años fue el documental de Sergio Renán *La fiesta de todos*, que retrató la victoria de Argentina en el campeonato mundial de fútbol de 1978. El cine entonces, bajo estos términos, estaba imposibilitado de existir y de manifestarse de manera libre (como sucedía también con la música y con los ciudadanos). El que sí era permitido —o hasta financiado— por el Estado, servía para transmitir a la población una ilusión de normalidad muy dispar a los hechos que la sociedad experimentaba en su conjunto en esos momentos.

### 3.2 EL CINE COMO (UNA ENGAÑOSA) ILUSIÓN

Otro ejemplo ineludible de la alusión a lo cinematográfico en la obra de García para referirse a la censura lo encontramos en la segunda y última placa de *La Máquina de Hacer Pájaros*, titulada justamente “Películas”. Ya desde el título y de la portada, adivinamos que estamos ante un concepto poderoso que esconde ciertos significados. Para comenzar con las indagaciones, recurriremos primero a cómo define la RAE la palabra “película”:

película. (Del lat. pellicūla)

1. f. Piel delgada y delicada.
2. f. Capa delgada que se forma sobre algunas cosas o las recubre.
3. f. Telilla que a veces cubre ciertas heridas y úlceras.
4. f. Pellejo, hollejo de la fruta.
5. f. Cinta de celuloide preparada para ser impresionada fotográficamente.
6. f. Cinta de celuloide que contiene una serie de imágenes fotográficas que se proyectan en la pantalla del cinematógrafo o en otra superficie adecuada.
7. f. Obra cinematográfica. (RAE 2001)

Para fines del presente estudio, realizaremos el arbitrario ejercicio de quedarnos con tres de estas definiciones: la primera («piel delgada y delicada»), la quinta («cinta de celuloide preparada para ser impresionada fotográficamente») y la sexta («cinta de celuloide que contiene una serie de imágenes fotográficas que se proyectan en la pantalla del cinematógrafo o en otra superficie adecuada»). La palabra “película” remite entonces a una materia frágil y delicada (primera acepción), que se vuelve receptora de una imagen externa que se imprime sobre ella (quinta) y que finalmente es exhibida frente a un público (sexta). Este proceso muestra muchas similitudes con la naturaleza del narrador metadieético al interior de la obra de Charly y con la visión misma del autor respecto al rol que debe cumplir el artista, en tanto que es una constante de las canciones de García mostrar a observadores sensibles a la realidad que se despliega a su alrededor. Esta realidad afecta sensiblemente tanto al narrador como a las víctimas, cuyas vicisitudes se relatan en las mismas canciones. La portada del disco es también un elemento para detenerse. Si bien no es este el espacio para realizar un análisis semiótico a profundidad, si nos parece revelador poder *leer* algunas de las imágenes con las que el disco fue presentado a quienes lo escucharon entonces:

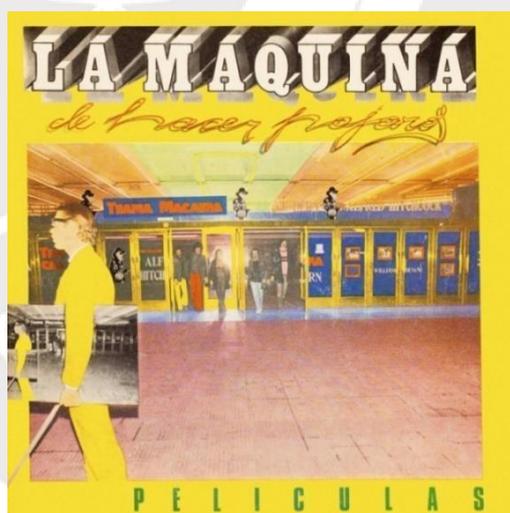


Figura 2: Portada del disco “Películas” de La Máquina de Hacer Pájaros (1977).

En la portada, vemos la entrada a un cine (casi vacío, por cierto, pero volveremos a eso después). La película que se promociona es *Trama macabra* (o *Family plot*), última película de Alfred Hitchcock, cuyo nombre se promociona (cortado) en la pared del fondo. La cinta fue estrenada un año antes y cuenta la historia de una médium que se dedica a estafar a sus clientes, inventando la falsa habilidad de hablar con los espíritus que ellos no ven (y que, en última instancia, no existen por más que ella afirme que habitan el espacio). En el primer término de la imagen que se muestra en la portada (a la izquierda, por cierto), un joven mira hacia el exterior

del encuadre, hacia aquello que la imagen oficial no nos muestra. Este hombre, sin embargo, tiene lentes y un bastón. ¿Es ciego o simplemente aparenta serlo? Debajo del brazo lleva la misma fotografía de la que es también parte, en otro ensamble de espejos que se contienen mutuamente. Esta versión reducida de la fotografía (que a la vez se comprende a sí misma también, y así sucesivamente) está en blanco y negro, como si se tratara de una versión degradada o incompleta de ella misma. Al mismo tiempo, la fotografía se extiende más allá de los límites de la imagen misma, trascendiendo el marco de realidad de donde proviene. El blanco y negro puede significar otras cosas también, como asemejarse al diario que un transeúnte podría llevar bajo el brazo y donde se presenta, también, una imagen de la realidad (y que, por supuesto, presenta cierto sesgo que no le permite ser exactamente igual al referente al que alude). El único otro elemento que se sale del cuadro (y no lo creemos casual) es el bastón del personaje principal. Que el bastón sobresalga de la imagen (y no sus pies, por ejemplo) da mucho que pensar. ¿Será que el “disfraz” al que se hace alusión en algunas canciones de García es lo que finalmente trasciende a la sociedad respecto a uno mismo? Todo esto en caso el personaje solo esté disfrazado de ciego, claro, lo que parece ser lo más probable, debido a que, además, tiene en su poder un producto artístico que representa (parcial, pero) fielmente la realidad. Que el color de su traje sea amarillo, del mismo tono del cuadro, haría normalmente que se mimetice con el mismo, pasando desapercibido. El color que se elige, sin embargo, lo hace resaltar como pieza central de la composición. Una contradicción que da muchas interpretaciones posibles sobre alguien que tiene la intención de pasar desapercibido y al mismo tiempo mostrar la realidad (que sí y no observa). ¿Quiere acaso el personaje mimetizarse con el entorno y a la vez ser visible a los que sostengan el disco y miren su portada? Finalmente, lo que mencionamos al inicio: el cine está vacío. Nadie está yendo a ver la película o, en todo caso, nadie parece estar acudiendo a una actividad de esparcimiento muy ligada al mundo de los jóvenes. Los únicos personajes que vemos haciendo uso de la sala de cine son los músicos de la banda, que salen de ella (presumiblemente, luego de ver la película de Hitchcock). Ellos tienen información de cómo acaba esa “trama macabra” y es lógico suponer que podrían compartirla si así lo quisieran. Los vínculos entre el nombre de esa película específica y el contexto social y político de Argentina en ese momento resultan, por demás, evidentes. Hasta un ciego podría verlo. Tanto para Mara Favoretto como para Segio Pujol, el concepto del disco apunta a establecer una reflexión sobre los discursos de distracción (banal, en muchos casos) implementados por el Estado (Favoretto 2013: 138-139) y que constituyen ficciones que se articulan desde el poder, lo que Ricardo Piglia denominó “la máquina de narrar”:

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es una máquina de hacer creer...

Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces

que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos. (1986: 106-107)

En este disco hay dos temas que nos interesa analizar para seguir explorando la evolución de García a nivel creativo en cuanto a las letras de sus canciones (ambas escritas, esta vez, en colaboración): “No te dejes desanimar”, de Charly con Carlos Miguel Cutaia, y la ya mencionada “Qué se puede hacer salvo ver (películas)”, escrita junto a José Luis Fernández. La letra de la primera de estas canciones expresa lo siguiente:

Nunca dejes de abrirte,  
no dejes de reírte,  
no te cubras de soledad;  
y si el miedo te derrumba,  
si tu luna no alumbra,  
si tu cuerpo no da más,  
no te dejes desanimar.  
Basta ya de llorar,  
para un poco tu mente y ven acá.

Estás harto de ver los diarios,  
estás harto de los horarios,  
estás harto de estar en tu lugar.  
Ya no escuchas el canto de los mares,  
ya no sueñas con ver lindos lugares,  
para descansar una eternidad.

No te dejes desanimar,  
no te dejes matar.  
Quedan tantas mañanas por andar. (García 1977)

Con un tono particularmente entusiasta, García da una voz de ánimo a un interlocutor que está sufriendo los avatares de la soledad, el miedo y la fatiga que le produce la realidad que aparece relatada en los diarios. Esta persona ha perdido sus ilusiones y ya ni siquiera sueña con conocer el mundo o escuchar el canto de los mares (esta figura de contemplar el mar se reitera en otras canciones, como vimos en “Viernes 3AM” y como observaremos en la siguiente que analizaremos). García le canta que siga adelante y lo convoca («para un poco tu mente y ven acá»), como si a su lado hubiera refugio —algún escondite, tal vez—, en el cuál se puede pasar desapercibido y sobrevivir, porque la alternativa —el rendirse— parece ser letal («no te dejes

matar»), como si aquello que constituye la amenaza que se relata tuviera el poder de poner en juego la vida misma de aquellos que cumplen el rol de víctimas. ¿A quién le canta entonces la voz que enuncia? Parece lógico suponer cuáles serían las coordenadas en las que este se ubica al interior del tejido social de la época (los jóvenes); sin embargo, juguemos a relacionar los versos con el tema del disco y encontraremos que quizás García le habla a una suerte de espectador de la película que (alguien que opera bajo las sombras del cine) está proyectando para él. Este espectador (que cumple a la vez el rol del escucha, en el contexto del disco) no solo es testigo de lo que ve delante, sino que es a la vez un personaje clave de la película misma que se proyecta. El otro tema musical que mencionamos tiene una relación aún más directa con el concepto del álbum, pues su nombre mismo lo dice (o lo pregunta, en realidad): ¿«Qué se puede hacer salvo ver (películas)»?:

Ella es una actriz.

Se seca y mira el mar, se viste de plata,  
nadie la viene a buscar,  
no espera que toquen el timbre,  
se monta en un convertible  
y se va, ya verán.

Qué se puede hacer salvo ver películas.

Sueño con la actriz que se seca y mira el mar.

Mi corazón es de ella.

Mi mente está en las estrellas.

Sobre la T.V. se duermen mis dos gatos.

Salgo a caminar para matar el rato  
y de pronto yo la veo entre los autos,  
justo cuando la luz roja cierra el paso  
me acercaré al convertible

le diré: “Quiero ser libre, llévame, por favor”.

Qué se puede hacer salvo ver películas. (García 1977)

Para Pujol, este tema era «el más comprometido con la realidad política y social del país, aunque en aquel momento no se lo entendió claramente» (citado en Favoretto 2013: 139). La canción nos ubica inmediatamente en un juego de reflejos entre la realidad y la ficción. Nos presenta a un personaje central, una actriz, que se seca y mira el mar. Presumiblemente ha salido

del agua y observa el espacio del que ha salido. ¿Está actuando en una película o simplemente es una actriz disfrutando de un rato libre? «Nadie la viene a buscar» —dice la canción— y continúa «no espera que toquen el timbre/se monta en un convertible/y se va, ya verán». Fuera de que no estaba al pie del mar, como pensamos inicialmente, sino en un espacio interior, nos situamos ante un personaje femenino que se muestra en control de su destino. Luego la imaginamos manejando el auto convertible con el pelo al viento, en lo que vendría a ser un siguiente segmento. En la próxima estrofa, el punto de vista se revela. El yo abandona la tercera persona y asume la ya clásica forma de la primera persona en el relato. El narrador es ahora un observador, alguien que ve una película que detona sus ensoñaciones. Sin embargo, ¿la mujer que aparece en la película está representando a una actriz en la ficción o es que el narrador se abstrae de la historia de la película para reflexionar sobre algo que está más allá de lo que se presenta como un simple discurso audiovisual? Al no ser tajantemente ninguna de las dos opciones, pueden ser ambas. Lo que sigue, sin embargo, añade capas extras a la escena. El narrador describe cómo es que sobre su televisor duermen sus gatos, representando un contexto cotidiano, trivial y aletargado. Buscando escapar momentáneamente de él, sale a la calle y se encuentra con el personaje que describió al inicio, la actriz que lo hace soñar. Se acerca y le manifiesta que quiere ser libre, le pide que por favor lo lleve con ella. La escena queda suspendida, pero se cierra con una reflexión que nos hace saltar nuevamente a la realidad cotidiana: «Qué se puede hacer salvo ver películas», como si todo no hubiera sido más que un simple ejercicio de la imaginación, que se detona ante la seducción de las imágenes que se proyectan, en asociación con una sensación de vacío que necesita ser llenada. La interrogante final resuena de múltiples maneras. Por un lado, pareciera ser un simple comentario al aire sobre la intrascendencia de no tener nada mejor que hacer que distraerse viendo lo que sea que pasen en televisión; pero, por otro lado, encontramos otras interpretaciones que nos parecen más provocativas a la hora de seguirles la pista. Comencemos por asumir el rol de un lector/escucha activo, haciendo eso que García hace a la hora de escribir, sumando capas de significado a historias que parecen sencillas en su premisa básica y luego multiplican ese sentido con pequeños mecanismos que generan nuevos significados. Imaginemos que, en este caso, es el lector, o nosotros, quienes debemos darle la última vuelta de tuerca a la historia simple (¿la película?) que se nos presenta. ¿Qué pasa si la historia del hombre que ve a una actriz y sueña con ella no es también una película que alguien construye para que nosotros observemos? De hecho, ya es una canción para que escuchemos, eso es claro; pero qué sucede si a lo que se alude es a un discurso mayor, macro, en el que lo que se representa es la cotidianeidad de un sociedad en la que no está pasando nada y lo más emocionante de la rutina diaria está en la eventual película que podamos sintonizar. ¿Qué pasa si esa realidad es solo una historia que



Otro tema que tiene al cine como elemento central para denunciar la construcción de discursos/realidades alternativos a lo que efectivamente está sucediendo en el mundo que rodea al músico que compone las canciones es “Canción de Hollywood”, la misma que cierra “La Grasa de las Capitales” de Serú Girán. Revisemos algunos fragmentos:

Es el fin  
de una comedia americana.  
Un jardín, dos que se aman,  
música para violín,  
luz de gas, el cielo es tan azul pintado,  
la ciudad un decorado: vidrio, cartón y aserrín.

Ya sé, dirán, es ilusión,  
es como el primer amor.  
Hollywood está desierta, tengo que volver al sol.

[...]

Es el fin,  
del infinito en cinerama.

[...]

Ves la tierra en que naciste, sos vos.

Tus películas no existen, adiós. (García 1979)

Tal y como vimos en los ejemplos anteriores, regresamos aquí al tópico visitado por García en el “Películas”: el cine como metáfora de una realidad que sirve solo a la distracción, las obras cinematográficas como construcciones, espacios de ficción diseñados por alguien más y que nos impiden ver lo inmediato. La escena que se relata es idílica: una comedia, un jardín, dos que se aman, violín, cielo azul, etc.; pero solo es eso, una ficción que intenta hacerse pasar por realidad, sin serlo realmente. Un engaño *made in Hollywood*. Pero esta película, como todo relato, contiene un final, pese a la naturaleza «del infinito cinerama». La película extranjera («comedia americana») se acaba y solo está «la tierra en que naciste», que «sos vos». Al final, el narrador corre la cortina y dictamina aquello que ya es evidente: «tus películas no existen», la realidad no es la que parece y «adiós». No queda otra cosa más por decir (salvo apuntar un primer acercamiento a la filosofía del *Say No More* que abrazará García dos décadas después).

### 3.3 EL CINE COMO (REFLEJO DE LA) REALIDAD

Saltando en el tiempo a la época del “Clics Modernos” —y al fin de la dictadura—, nos topamos con “Ojos de videotape”. Estamos de nuevo ante una canción que no parece significar más que la suma de ciertas imágenes desarticuladas que se pierden en el aire y al interior de una melodía de singular belleza; sin embargo, como hemos visto antes, algún orden puede dársele también al caos que García construye.

No tengo agua caliente en el calefón.  
No tengo que escribir canciones de amor.  
No ves que espero resucitar,  
mientras miras esos ojos de videotape.

Ya llega aquél examen del bien y el mal,  
ya llegan las noticias cruzando el mar.  
No ves que el mundo gira al revés,  
mientras miras esos ojos de videotape.

Este mundo exclamará por siempre  
la película que vi una vez;  
y este mundo te dirá que siempre  
que es mejor mirar a la pared.

Ya tienes las postales del Paraguay,  
ya tienes las valijas sobre el diván.  
Te vas, el mundo gira al revés,  
mientras miras esos ojos de videotape. (García 1983)

Este tema muestra una evolución en los tópicos centrales que hemos explorado en la obra de García: el narrador metadieético y las referencias al cine como vehículo de significación. Aquí, a diferencia de las canciones anteriores, ya no es posible establecer certezas absolutas en la lectura; pero, revisando ciertos temas que Charly trabajó con los años, podemos ensayar algunas suposiciones sobre el sentido mismo de la canción. Para comenzar, estamos ante un narrador que habla en primera persona e identifica su propio rol como escritor de canciones. En este momento de su vida (nos dice), no tiene que escribir canciones de amor. La melodía, sin embargo, nos acerca a esa ruta. ¿Es esta una canción de amor? Por supuesto (quizás el término “des-amor” sea más apropiado, pero un melómano sabrá identificar que es básicamente lo mismo); entonces, si (el autor) no tiene que hacer estas canciones, ¿por qué las hace? La respuesta parece ser: porque le nace y porque hay una necesidad que va más allá de lo meramente utilitario (antes nos hemos encontrado con figuras como «lo que hace palpar el

corazón» para describir la necesidad de relatar algo). Escribir canciones no es un deber, sino un rasgo de la naturaleza propia. Quizás ahora escriba canciones de amor sin necesidad así como antes escribió otras tantas de resistencia sin que nadie se lo reclamara realmente. Era lo que había que hacer. Ahora, los tiempos están cambiando («the times they are a-changin'» sentenciaría Bob Dylan) y eso da el espacio para ocuparse finalmente de estas cosas. En este nuevo mundo que se viene, con la vuelta a la democracia, la historia juzgará lo que pasó («ya llega aquél examen del bien y el mal»), las fronteras de la represión se abrirán («ya llegan las noticias cruzando el mar») y el narrador comparte su certeza de que aquella versión testimonial que ofreció sobre lo que pasó se impondrá («Este mundo exclamará por siempre/la película que vi una vez»), así hayan voces que se opongan a saber la verdad («y este mundo te dirá que siempre/que es mejor mirar a la pared»). Si bien este es casi un juego de encontrar significados ocultos —por lo que está abierto al debate—, sí hay una figura que nos parece difícil de rebatir: la de los «ojos de videotape». En García —como hemos visto antes—, el cine, las películas, los televisores y las cámaras, entre otras metáforas ligadas a lo cinematográfico, aparecen una y otra vez, de manera constante. Sin embargo, este tipo de soporte de imágenes (el videotape, en este caso) parece corporizarse, de manera similar (pero no igual) a la que se viera en “Las increíbles aventuras del señor Tijeras” de Sui Generis, casi diez años antes. Las pantallas que distraen ya no están en las vitrinas, sino en los ojos de una persona que está siendo observada por aquel o aquella a quien se dirige la canción (¿acaso son los ojos del mismo autor?). ¿Son esos ojos de videotape los ojos de alguien que vio (y luego contó) una realidad terrible que duró años y que ahora ya es indivisible del sujeto mismo? ¿Los mismos ojos que se ocultaban bajo unos «anteojos negros de carey» en la canción “Cinema verité”? Como pasa con todo portador del anillo en la obra de J.R.R. Tolkien (Frodo y Bilbo como los más significativos), la carga de lo vivido es algo que uno no puede dejar atrás fácilmente una vez finalizado el fenómeno violento, sino que deberá llevarlo consigo y no queda más opción que hacer las paces con ese dolor. Otra vez, se trata de un mero ejercicio de especulación, pero todas las pistas parecen calzar entre sí y apuntar en esa dirección. Como si «la película que vi una vez» —o esa realidad violenta que luego se representó en canciones— fuera, ahora, parte de *lo que soy*.

Sea como fuera, quizás la película más grande sobre lo que ocurrió en la Argentina de la última dictadura sea una que solo pueda proyectarse detrás de nuestros ojos, en las imágenes que procesamos a través de las letras que hemos oído en las canciones de Charly García, el genio musical que, sin cámara en mano —provisto solo de sus propias palabras y de algunas melodías inmortales—, construyó una narrativa invisible que supo eludir la censura y que, a nuestro modesto entender, configura una de las obras más emblemáticas de la América Latina del siglo XX.

## CONCLUSIONES

En la presente investigación hemos procurado hacer una revisión de la obra de Charly García, a lo largo de 10 discos (y 21 canciones) que nos hablan de la producción de García antes, durante y después de la dictadura militar que operó en Argentina entre 1976 y 1983. Realizado el análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. Una constante en las canciones de García es el uso de la primera persona para construir la narración, articulando una voz poética que se asume a sí misma como creadora de canciones. Esto marca de manera definitiva la naturaleza meta narrativa del relato que el músico desarrolla en sus canciones, dando forma a lo que Genette denominó “el narrador metadieético”.
2. La presencia del narrador metadieético (que es también intradieético y homodieético, en términos de Genette) es constante en la obra de García, pero su nivel de visibilidad varía en cada caso. Normalmente aparece como una suerte de testigo de los hechos que relata.
3. Este narrador reniega constantemente del rol que le toca desempeñar, asumiéndolo como causante de tristeza y soledad; sin embargo, él mismo asume ese papel con la firme convicción de que es el rol que le corresponde asumir, como si se tratara de una obra del destino («yo nací para mirar lo que pocos quieren ver»).
4. La actividad que el narrador realiza está íntimamente vinculada a categorías de lucha y resistencia; sin embargo, la clave del éxito (y de la supervivencia) está en aparentar que no es eso lo que se está haciendo, utilizando la figura del músico de rock como un disfraz que le permita (a la voz poética y al mismo García) pasar desapercibido, eludiendo así a la censura y a las instancias de control.
5. La figura del cine (y de elementos cinematográficos en general) resulta esencial para construir un discurso que se articula a partir de realidades que son procesadas desde el arte y dadas para su consumo, tal y como sucede con la música rock. En este caso, y a lo largo de todo el período estudiado, el cine pasa a representar a la

música, constituyéndose como otra manera de despistar la atención sobre el contenido de los mensajes que se emiten a través de las canciones. De esta manera, García reflexiona sobre su rol como músico (y artista), aludiendo al cine como otra manera de despistar respecto al contenido de sus canciones.

6. El cine, como significativo, pasa a resemantizarse a lo largo los años y las canciones. Primero es un producto de arte que sufre la violencia de la censura, luego un instrumento masivo de distracción operado desde el poder, luego una narrativa oficial que plantea universos felices de ficción, luego las canciones mismas que la voz poética construye en base a lo que ve y busca denunciar, finalmente eso que uno es después de haber vivido y procesado el fenómeno de violencia (volviéndose la naturaleza misma del que construyó películas en la soledad de su rol).
7. El uso del narrador metadieético y las referencias al cine le permitieron a García abordar directamente los crímenes de la dictadura en tiempos de censura, desapariciones forzadas, asesinatos y terrorismo de Estado. En tal sentido, creemos firmemente que el valor inigualable de las letras de Charly siempre será mayor al que su autor jamás reconocerá. Esta negación es justamente aquello que ha imposibilitado lecturas más entusiastas sobre el valor de la obra de García como medio de resistencia durante el Proceso.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Emiliano (2011). *Sui Generis, Instituciones, 1974*. Recuperado de <http://iculturarock.blogspot.pe/2017/08/sui-generis-canciones-de-una-epoca.html>
- AGUSTÍN, José (1978). *Literature and Censorship in Latin America Today: Dream within a Dream*. Denver: University of Denver.
- ALABARCES, Pablo (2005). 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires.
- ALABARCES, Pablo (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). En: *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*. Buenos Aires: Sociedad de Etnomusicología.
- AVELLANEDA, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura argentina. 1960•1983*. Buenos Aires, CEAL.
- AVELLANEDA, Andrés y ROFFÉ, Reina (1985). El discurso de censura cultural en la Argentina, 1960–1983: Notas para su análisis. En: *Les Amériques et l'Europe: Voyage-Emigration-Exil*, editado por Claire Pailler, 185-207. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- AVERBACH, Eric (1959). *Scenes from the Drama of European Literature*. Trad. de Ralph Manheim. New York: Meridian.
- BENJAMIN, Walter (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: NLB.
- BERTAZZA, Juan Pablo (2008, 16 de diciembre). Si se calla el cantor. *Página 12, Radar*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-16.html>.
- BERTI, Eduardo (1994). *Rockología, documentos de los '80*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- BLAUSTEIN, Eduardo y ZUBIETA, Martín (2006). *Decíamos ayer: La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BOSSIÉ, Florencia (2006). *Historias en común: censura a los libros en la ciudad de La Plata durante la última dictadura militar (1976-1983)*. Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata.
- BUCH, Esteban (2011). Músicas populares y músicas de estado: sobre una versión rock del himno nacional argentino. En: *Sociedad y Economía (15)*, 85-92.

- CANDIANO, Leonardo (2013). El rock y el golpe militar. En: *Revista digital Marcha: una mirada popular de la Argentina y el mundo*, Argentina. Recuperado de <http://www.marcha.org.ar/index.php/cultura/137-musica/3258-el-rock-y-el-golpe-militar>.
- CARIBONI, Diana (2017). *Desaparecidos "made in" Argentina*. *Sputnick*. Recuperado de <https://mundo.sputniknews.com/americalatina/201708301071980660-buenos-aires-delito-dictadura/>
- CITRO, Silvia (2000a). El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social*, 12: 225-242.
- CITRO, Silvia (2000b). Estéticas del rock en Buenos Aires: carnavalización, fútbol y antimenemismo. En: LUCAS, María Elizabeth, y MENEZES BASTOS, Rafael (orgs.), *Pesquisas recentes em estudos musicalis no Mercosul, Serie Estudos 4*, 115-140. Porto Alegre: Universidad Federal do Río Grande do Sul.
- CÓCARO, Gabriel (2014). *Y al final, las instituciones terminaron ganando la partida*. En: Página 12 (16 de diciembre de 2014). Recuperado en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-34271-2014-12-16.html>
- CONDE, Oscar (2007). Poéticas del rock. *Revista ADN Cultura*. Grupo La Nación: Buenos Aires.
- DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula (2015). *La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983*. Recuperado de <https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr12.3.DelosSantosRojas.pdf>.
- DEL PUENTE, Eduardo y QUINTANA, Darío (1995). *Todo vale: antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*. Buenos Aires: Distal.
- DENTE, Miguel Ángel (2000). *Transgresores: Spinetta -García - Páez*. Buenos Aires: Distal.
- DÍAZ, Claudio (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino. (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- DÍAZ, Reynaldo Giraldo (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. En: *Tabula Rasa*, 4: 103-112.
- ENCICLOPEDIA DEL ROCK ARGENTINO (2003). *Rock.com.ar: Website del rock argentino*. 1996. Rock&Web S.A. Abril 2003. Recuperado de <http://www.rock.com.ar/>
- FAVORETTO, Mara (2010). *Alegoría e Ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. New York: Edwin Mellen P.

- FAVORETTO, Mara (2013). Charly García: alegoría y rock. En: *Música Popular em Revista, Campinas, año 2, v. 1*, p. 125-51, jul.-dic. 2013.
- FAVORETTO, Mara (2014a). *Charly en el país de las alegorías: un viaje por las letras de Charly García*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- FAVORETTO, Mara (2014b). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. En: *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, vol. 18, n° 34.
- FAVORETTO, Mara y WILSON, Timothy (2017). El Gran Hermano burlado: la neolengua oficial y la neolengua contracultural durante la Dictadura Militar (1976–1983) en Argentina. En: *Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, (31).
- FEITLOWITZ, Marguerite (1998). *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University.
- FLETCHER, Angus (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Trad. De Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal.
- FLETCHER, Angus (1964). *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- FOUCAULT, Michel (1998). *Historia de la sexualidad, vol. I*. México. Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (2009). *El orden del discurso*. México, D. F.: Fábula Tusquets.
- FOUCAULT, Michel (2015). *Historia de la locura en la época clásica, I*. Ciudad: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA, Charly (1974). Sui Generis. *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. Microfon, Sony BMG.
- GARCÍA, Charly (1976). La Máquina de Hacer Pájaros. *La máquina de hacer pájaros*. Microfon, Sony BMG.
- GARCÍA, Charly (1977). La Máquina de Hacer Pájaros. *Películas*. Microfon, Sony BMG.
- GARCÍA, Charly (1978). Serú Girán. *Serú Girán*. Music Hall.
- GARCÍA, Charly (1979). Serú Girán. *La grasa de las capitales*. Music Hall.
- GARCÍA, Charly (1980). Serú Girán. *Bicicleta*. SG Discos.
- GARCÍA, Charly (1981). Serú Girán. *Peperina*. SG Discos.
- GARCÍA, Charly (1982). *Yendo de la cama al living*. WEA.
- GARCÍA, Charly (1983). *Clics modernos*. SG Discos.
- GARCÍA, Charly (1984). *Piano bar*. EMI.

- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III* (traducción de Carlos Manzano). Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GRINBERG, Miguel (2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GROSSBERG, Lawrence. (1992). *We gotta get out of this place*. New York: Routledge.
- GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. En colección «Historia, Ciencia y Sociedad» 166, Barcelona: Península.
- GUERRERO, Juliana (2007). Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional. En M. García (Ed.), *El rock argentino en clave académica. Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros* (30-34). Córdoba, Universidad Nacional de Villa María.
- H.I.J.O.S. Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio (2006). *Discurso escrache a Videla*. Recuperado de [http://www.hijoscapiatal.org.ar/index.php?option=com\\_content&task=view&id=4&Itemid=47](http://www.hijoscapiatal.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=47). Acceso en: 14 dic. 2016.
- HAUGAARD, Eric (1996). Censorship and the Author. *Paradoxa*, 2: 3-4.
- HOLAS, Sergio (2007). *Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra*. Flinders University Languages Group Online Review 3.2: 38-50. Recuperado de <http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/>
- HONIG, Edwin (1959). *Dark Conceit. The Making of Allegory*. Providence, Rhode Island: Brown University Press.
- INVERNIZZI, Hernán (2005). *Los libros son tuyos: Políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*. Buenos Aires: Eudeba.
- INVERNIZZI, Hernán y GOCIOL, Judith (2002). *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- JOHNSON, Gary (2012). *The Vitality of Allegory. Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
- JUÁREZ, Camila (2007). La pregunta acerca de la definición del rock nacional. En M. García (Ed.), *El rock argentino en clave académica. Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias,*

*experiencias, expectativas, logros* (12-17). Córdoba, Universidad Nacional de Villa María.

- KOTLER, Rubén Isidoro y SOSA, María Belén (2007). El movimiento de rock nacional durante el período de la dictadura: el caso Tucumán. En: *Red Latinoamericana de Historia Oral*. Recuperado de <http://relaho.org/documentos/adjuntados/article/8/kotlersosa.pdf>.
- KURLAT ARES, Silvia G. (2007). El lenguaje de la tribu: los códigos del rock nacional entre Charly García y Marcelo Cohen. En: *Revista Iberoamericana*, 73 (218): 267-286.
- LORENZ, F., ADAMOLI, M. C., FARÍAS, M., FLACHSLAND, C., LUZURIAGA, P., ROSEMBERG, V. y VANNUCCHI, E. (2010). *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación Argentina.
- MADOERY, Diego (2010). Innovación y cambio en Música popular. El rock en Argentina. Ponencia presentada en *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología*, Córdoba, del 12 al 15 de agosto de 2010.
- MADSEN, Deborah (1994). *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*. New York: St. Martin's Press.
- MARCHI, Sergio (2007). *No digas nada. Una vida de Charly García*. Ed. actualizada. Buenos Aires: De Bolsillo.
- MARCHINI, Darío (2008). *No toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad: utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos.
- MARCUS, Greil (2014). *The History of Rock 'n' Roll in Ten Songs*. New Heaven & London: Yale University Press.
- MASSERA, Emilio (1979). La postergación de un destino. En: *El Camino a la democracia*. Buenos Aires: El Cid.
- MIGNONE, EMILIO (2006). *Iglesia y Dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Colihue.
- NOTICIAS OCIO (2013). *Sergio Pujol: El rock se opuso al disciplinamiento social*. En: Rosario Digital3.com, Rosario. Recuperado de <http://www.rosario3.com/ocio/noticias.aspx?idNot=127424>
- NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente (2006). *La dictadura militar (1976-1983). Del golpe del Estado a la restauración de la democracia*. Buenos Aires: Paidós.

- ORTEGA VILLASEÑOR, Humberto (2013). El rock como resistencia social en Argentina. En: *Revista Digital "El Occidental"*. Recuperado de <http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n2935381.html>
- PASCUCHELLI, María Natalia (2012). *Las performances Rock como ámbito de construcción de identidades. Los jóvenes seguidores de V8 en Argentina*. Universidad Nacional General Sarmiento, Argentina.
- PÉREZ, Martín (2005, 13 de noviembre). Esperando nacer. Cómo el rock forjó su identidad bajo la dictadura. *Página 12, Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2626-2005-11-13.html>
- PIGLIA, Ricardo (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- PUJOL, Sergio (2007). *Las Ideas del Rock: Genealogía de una música rebelde*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones.
- PUJOL, Sergio (2005). *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- ROFFÉ, Reina (1985). Omnipresencia de la censura en la escritora argentina. En: *Revista Iberoamericana*, 51 (132–133): 909–915.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda Edición. Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>
- RAMIREZ CASTAÑEDA, Carlos Jaime (2010). *Vencedores vencidos: el discurso del rock argentino frente a la dictadura*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales de Literatura, Tesis de Maestría en Literatura, Bogotá.
- REBELDE: *El Rock Argentino en los Años '70* (2003). Disponible en: <http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/aldia/18.htm>. Acceso: 14/12/2016.
- SALTÓN, Ricardo (1999). El rock nacional. En: CASARES RODICIO, Emilio (director y coordinador general), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*: 658-660, [Entrada: Argentina. III: La música popular urbana. 3]. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- SÁNCHEZ, Fernando y RIERA, Daniel (2002). Charly, talk. En: *Rolling Stone* (01/05/02). Recuperado de <http://www.rollingstone.com.ar/583011-charly-talk>
- SANTILLÁN BRICEÑO, Victoria Elena y ORTIZ MARÍN, Ángel Manuel (2013). Reflexiones en torno a Foucault: Su perspectiva de sentido común, discurso Y su relación con el poder. En: *Astrolabio*, 10. Argentina: UNC.
- SANZ FERRAMOLA, Ramón (2009). ¿Tiene moral el rock? En: *Yo no permito: rock y ética en Argentina durante la última Dictadura, Derechos Humanos*. Nueva Editorial Universitaria, San Luis.

- SARLO, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- SECUL GIUSTI, Cristian (2013). Sólo déjenos bailar: cuerpo, liberación y consolidación democrática en el rock argentino de la década del ochenta. En: *Jornadas de Periodismo, Política y Comunicación: 30 años de Democracia* (UNLP).
- SECUL GIUSTI, Cristian (2014). Apuntes críticos a favor de la disidencia del rock argentino durante la última dictadura cívico militar. Ponencia presentada en el semanario *VII Jornadas de trabajo sobre historia reciente*. Universidad Nacional de La Plata.
- SECUL GIUSTI, Cristian (2015). El discurso del rock-pop argentino: reconstrucción democrática e instancias teóricas. En: *Anuario de investigaciones, Vol. 11, N° 1*, p. 155-172, noviembre 2015, Universidad Nacional de La Plata.
- SECUL GIUSTI, Cristian (2016). La dictadura como referencia: el discurso del rock argentino y el marco de transición democrática. En: *Apuntes de comunicación, educación y discurso, N° 1*, julio 2016. Universidad Nacional de La Plata.
- TAYLOR, Diana (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University.
- VERBITSKY, Horacio (1997). Programa Día D [video]. Entrevista de Jorge Lanata. Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Z2O-VQvJN7U>.
- VILA, Pablo (1987a). El rock, música argentina contemporánea. En: *Punto de Vista 30*: 23-29. Buenos Aires.
- VILA, Pablo (1987b). Rock nacional and dictatorship in Argentina. En: *Popular Music* 6(2): 129-148.
- VILA, Pablo (1987c). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, pp. 81-93.
- VILA, Pablo (1989a). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En: JELIN, Elizabeth (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, 83-156. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VILA, Pablo (1989b). Argentina's Rock Nacional: The struggle for Meaning. En: *Latin Music Review* 10 (1): 1-28.
- VILA, Pablo (1995). *El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina*. En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*: 231-271. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- VILA, Pablo y SEMÁN, Pablo (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la argentina neo-liberal. En: Daniel Filmus (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina a fin de siglo*: 225-258. FLACSO, Eudeba: Buenos Aires.
- VILLANUEVA, Darío (1992). *Comentario de textos narrativos: la novela* (Gijón, Ediciones Júcar).
- WILSON, Timothy (2008). Starmakers: Dictators, Songwriters, and the Negotiation of Censorship in the Argentine Dirty War. En: *Contracorriente 61*, pp. 50-75.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.* Portada del disco “La grasa de las capitales”, de Serú Girán (1979)..... 44
- Figura 2.* Portada del disco “Películas”, de La Máquina de Hacer Pájaros (1977) ..... 67
- Figura 3.* Contraportada del disco “Películas”, de La Máquina de Hacer Pájaros (1977) ..... 72

